DIE KUNST



DIE KUNST

EINUNDVIERZIGSTER BAND

DIE KUNST

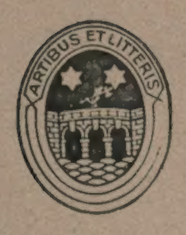
MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

EINUNDVIERZIGSTER BAND

FREIE KUNST

DER „KUNST FÜR ALLE“

XXXV. JAHRGANG



MÜNCHEN 1920

F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder



FERDINAND VON OLIVIER — Gemäldegalerie Dresden — SALZBURGISCHE LANDSCHAFT

FERDINAND VON OLIVIER

Von Rom gingen zu Anfang des 19. Jahrhunderts Ströme der Anregung für die deutsche Malerei aus. Dort saßen und schufen in heiliger Kunstbegeisterung die gottentflammten Nazarener, dort malte der Tiroler J. A. Koch — in seiner bis in Böcklins Kunst hinein verspürbarer Auswirkung auf die poetisch-philosophische Richtung der deutschen Malerei immer noch nicht erkannt und noch nicht genugsam gewürdigt. Kochs Schülerschaft und die Gruppe der von ihm angeregten und befruchteten Künstlergenossen ist ungemein zahlreich; die wichtigsten, für die Entwicklung und den Gang der deutschen Malerei entscheidendsten Künstler sind unter ihnen. Da waren Franz Horny, K. Ph. Fohr und M. Rohden, besonders aber Ludwig Richter, der sein erstes Ölgemälde, den Watzmann darstellend, nach einer Skizze, die er mitgebracht, in Rom, unter Kochs Leitung malte. Aus dem Weimarer Kunstkreis trat Friedrich Preller d. Ä. in die künstlerische Atmosphäre von Kochs römischer Werkstatt, von den Dresdenern die beiden Schnorr, aus Wien Friedrich Olivier. Diese aufnahmefreudigen Künstler gaben weiter an Freunde und Adepten, was sie als Bestes von Koch erhalten hatten: in der Landschaft nicht die Vedute zu sehen, sondern aus ihr mit Pinsel und Farbe eine Naturdichtung zu formen.

Was Koch selbst nicht zu verlebendigen gelang, was er aber durch sein Vorbild und durch seine Schrift „Gedanken über die Malerei" als erstrebenswertes Ziel propagiert hatte, ward Erfüllung im Werk von Schülern und Enkelschülern, zu denen auch Ferdinand von Olivier gehört. Er selbst war nie in Rom gewesen, aber sein jüngerer Bruder Friedrich, der vier Jahre dort lebte und in engem Anschluß an J. A. Koch arbeitete, sowie die Olivier verwandtschaftlich nahestehenden Brüder Schnorr von Carolsfeld knüpften das Band, das vollends ein unlösbares wurde, als Koch selbst auf längere Zeit nach Wien kam, wo damals Ferdinand von Olivier lebte, und in seinem Hause alles vereinigte, was sich zu den Idealen des deutsch-römischen Malerpoetentums bekannte. Koch nahm an Oliviers Arbeiten und Bestrebungen nahen Anteil und Olivier wurde das — wie er in seiner Selbstbiographie in A. von Schadens Lexikon „Artistisches München im Jahre 1835" schreibt — ein Sporn, auf dem eingeschlagenen Wege fortzugehen und auch in der Folge durch den heftigen Widerspruch, den er erfuhr, sich nicht davon abbringen zu lassen. Ferdinand Olivier gehört also durchaus in den Kreis der J. A. Koch-Schule, innerhalb welcher er zwar nicht durch Produktivität und sensationelle Parteigängerschaft auffällt, indessen durch seine künstlerische Konzentration und durch die Geschlossenheit seines Stiles, besonders aber durch die Hochwertigkeit jeder Einzelleistung und durch die fast ganz vermiedene Schwankung im Qualitätsniveau eine bedeutsame, für seine Zeit vielleicht überhaupt die wichtigste Erscheinung in der von ihm eingeschlagenen Richtung bildet.

Oliviers Familie entstammt der Schweiz, und zwar dem Kanton Waadt, aber sein Vater, Ludwig Heinrich Ferdinand Olivier (1759 bis 1815), ein Gesinnungsgenosse Pestalozzis und wie dieser in der Zeit der Aufklärung mit allen Sinnen auf die Neuorganisation des Erziehungswesens eingestellt und mit großen Erfolgen als Erzieher tätig, war in Dessau seßhaft geworden. Dort wurde der in der Taufe mit den Namen Johann Heinrich Ferdinand bedachte Sproß der Oliviers am 1. April 1785 geboren. Seine Erziehung leitete sein Vater selbst, der seinen eigenen Kindern nicht vorenthalten wollte, was er anderen bereitwillig spendete: die Heranbildung zu harmonischen Menschen. Die Beschäftigung mit den schönen Künsten war in



J. SCHNORR VON CAROLSFELD
BILDNIS F. VON OLIVIERS



FERDINAND VON OLIVIER GEBIRGSLANDSCHAFT



FERDINAND VON OLIVIER — FRANZISKANERKLOSTER IN SALZBURG

Städtisches Museum, Leipzig

Vater Oliviers Erziehungsprogramm wohl vorgesehen, aber er mochte doch sehr erstaunt gewesen sein, als sich bei drei seiner Söhne, bei Heinrich, Ferdinand und Friedrich, schon sehr früh eine künstlerische Begabung dokumentierte, die weit über die hübschen Erfolge liebenswürdigen Dilettantentums hinauswies. Zweifellos war die Begabung durch den in Vater Oliviers Erziehungsanstalt als Lehrer für Sprachunterricht tätigen, daneben auch als Zeichenlehrer beschäftigten Doktor Karl Wilhelm Kolbe (1757 bis 1835), einem Verwandten Chodowieckis, gefördert worden; Kolbe selbst, der nur äußerer Umstände wegen in einer für die Kunstausübung durchaus ungünstigen Zeit sich nicht ganz seinen Neigungen hingeben und ausschließlich der Kunst dienen konnte, hat als Schöpfer landschaftlicher Radierungen einen guten Namen. Die Schöpfungen seiner Nadel sind sehr delikat in der Technik; in der Stimmung zog er die idyllischen Motive vor. Das Beispiel Kolbes, den ein liebenswürdiges Schicksal in Oliviers Vaterhaus führte und den heranwachsenden Söhnen nicht nur zum Lehrer, sondern auch zum Freunde gab, erweckte in Ferdinand Olivier zuerst die Vorliebe für das Landschaftsfach und diese Vorliebe ist ihm geblieben, sie bestimmte den Charakter seiner Kunst. Dieser Tatsache tut auch der Umstand keinen Eintrag, daß Olivier selbst sich gelegentlich einen „Historienmaler“ nennt: Historienmaler und Akademieprofessor zu sein, schien nämlich damals schon das Erstrebenswerteste und das höchste Ziel des deutschen Malers.

Kolbes Einfluß beschränkte sich nicht auf den Zeichenunterricht, er war den jungen Freunden noch in höherem Grade Führer zu den Geistesschätzen alter und neuer Literatur, er pflanzte, an der Hand bester Autoren, in die jungen Herzen das Reis einer auf das klasssiche Ideal des Edlen, Hilfreichen und Guten gerichteten Weltanschauung. Den Zeichenunterricht überließ Kolbe später sogar einer anderen Kraft; es war der Kupferstecher Christian Haldenwang aus Durlach (1779—1831), der damals bei der kalkographischen Gesellschaft in Dessau tätig war. Nagler rühmt ihn als den Schöpfer schöner Aquatintablätter, deren beste in der Dessauer Periode des Künstlers entstanden: auch Haldenwang war in erster Linie Landschafter, doch hat er als reproduzierender Künstler auch Figurenbilder nachgeschaffen. Ferdinand Oliviers künstlerische Vorbereitungsarbeit erfuhr durch Haldenwang keine wesentliche Veränderung der Richtung, in die sie Kolbe gelenkt hatte.

Der Vater Olivier hätte gewünscht, daß der Drittgeborene seiner Söhne, den er für den Befähigtsten hielt, eben Ferdinand, das Erziehungswerk, das er selbst begonnen, fortsetze und die Unterrichtsanstalt dereinst an seiner Statt leite. Er konnte sich deshalb nicht ohne weiteres entschließen, ihm die Bahn zur bildenden Kunst aufzutun. Als der angesehene Mann im Jahre 1802 als Erzieher der königlichen Kinder nach Berlin berufen wurde, nahm er seinen Sohn Ferdinand als Hilfsarbeiter mit. Doch dieser benützte den Berliner Aufenthalt in seinem Sinn, indem er sich — allerdings im Einverständnis mit seinem Vater — bei Buchdrucker Unger, der als Lehrer für Holzschneidekunst an der Berliner Akademie tätig war und mit Recht als einer der tüchtigsten Männer seines Faches galt, in der Technik des Formschneidens unterweisen ließ. Der Vater wollte die praktischen Möglichkeiten dieses Unterrichts nicht ungenützt vorübergehen lassen. Er gab damals ein großes Elementarwerk heraus („Ortho-epographisches Elementarwerk“, 2 Bände, Dessau 1804 und 1806), dessen Illustrierung er in die Hände seines Sohnes legte, auf dessen technische Kenntnisse und künstlerische Fähigkeiten vertrauend. Das Vertrauen wurde auch nicht betrogen, wohl aber die Hoffnung des Vaters, mit dieser Arbeit den Sohn für die Wissenschaft zu gewinnen: der blieb, durch den günstigen Erfolg seiner Illustratorentätigkeit in seinen Absichten nur bestärkt, darauf bestehen, Künstler zu werden und schließlich gab sich Vater Olivier darein. Er erklärte sich einverstanden, daß Ferdinand, gemeinsam mit seinem älteren Bruder Heinrich, nach Dresden gehe, das damals, als „Deutsches Florenz“ gefeiert, besonders um seiner Galerie willen das heiß erstrebte Ziel aller jungen Künstler bildete. Die beiden Olivier stürzten sich begeistert in das künstlerische Treiben Dresdens; weniger von der Kunstweisheit, die an der kursächsischen Akademie floß, als von der ganzen künstlerischen Atmosphäre der Stadt angemutet. K. D. Friedrich, Ph. Otto Runge und Kersting lebten und schufen damals in Dresden — Beweis genug, daß das Niveau der Dresdner Künstlerschaft kein gewöhnliches war. Ohne Schüler der Akademie zu werden, bediente sich Ferdinand Olivier des Rates zweier erfahrener Künstler, die der akademischen Richtung nicht ferne standen. Der eine war Jakob Wilhelm Mechau (1745—1808), der längere Zeit in Rom gelebt hatte und dessen Goethe in seinem „Winckelmann“ sehr günstig gedenkt, der andere, Karl Kaaz (1776—1810), war ein junger Schwabe, der erst 1804 aus Italien nach Dresden gekommen war. Beide waren Landschafter, Olivier blieb also seiner alten Neigung zur Landschaftsmalerei vorläufig treu.

Aus Weimar und Jena wehte damals eine



FERDINAND VON OLIVIER — *Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.* — LANDSCHAFT MIT PILGERN



FERDINAND VON OLIVIER — TUSCHZEICHNUNG ZU NEBENSTEHENDEM BILD
Staatsgalerie, Wien

eigenartig bewegte Luft herüber. Goethe hatte sich der Betrachtung der bildenden Künste seit seiner italienischen Reise im Sinne unbedingter Anhängerschaft an die Antike zugewandt und propagierte im Wort und in der Tat das klassische Ideal. Ihm traten, wenn auch nicht in positiver Gegnerschaft, die Romantiker, vor allem die beiden Schlegel und Tieck, gegenüber, die dem Ideal einer deutschen Kunst das Wort redeten und sich dabei auf Gotik und Mittelalter stützten. In einer Sammlung wie der Boisserées wurde schaubar, wohin sie zielten. Zwischen beide Bewegungen gestellt, von den Weimarer Idealen angeweht und von den Romantiker-Ideen mitgerissen, fehlte es Olivier nicht an starken Anregungen. Wie er aus dem Wirrsal der Gegensätze herausfand und sich schließlich zu einer klaren präzisen Anschauung durchrang und seine, zuerst zwischen absoluter Kunst und Naturalismus schwankende Meinung festigte, hat er in ein paar Sätzen klar und anschaulich niedergeschrieben. Olivier erlangte „die Überzeugung, daß der Künstler immer von der Kunst selbst als einem Geschichtlichen ausgehen und, nicht zu ausschließlich an die Natur sich wendend, den Abweg der naturalistischen Richtung am besten vermeiden werde. Seiner bisherigen Neigung für die Landschaftsmalerei getreu, wurde er durch diese Ansicht vor dem Irrtum bewahrt, sie als ein Getrenntes zu behandeln, dagegen in dem Grundsatz bestärkt, daß sie nur als lebendiges Glied der historischen Kunst zu ihrer wahren Höhe sich zu erheben vermöge.“ Das sind programmatische Worte; sind sie auch erst im Jahre 1835 niedergeschrieben und also vielleicht Ausdruck einer retrospektiven Interpretation der Stimmung des Olivier von 1805, so ist diese Stimmung, wenn auch nicht so präzis formuliert, doch dagewesen und hat sich in Werken dokumentiert.

Indessen wurde Ferdinand Olivier damals auf einige Zeit seinem Kunststudium entrissen. Sein Herzog, den einst Winckelmann so sehr und überschwenglich pries, ordnete den begabten jungen Mann zu einer politischen Mission ab, die ihn erst nach Berlin, dann nach Paris führte. Die Mission scheiterte, aber für Olivier hatte der



FERDINAND VON OLIVIER — IDEALE LANDSCHAFT



FERDINAND VON OLIVIER AUS DER LITHOGRAPHIENFOLGE „DIE WOCHENTAGE". MITTWOCH (FUSSPFAD AUF DEM MÖNCHSBERG BEI SALZBURG)

Pariser Aufenthalt den Gewinn, in Paris im Musée Napoléon die erlesensten Kunstwerke Europas, „Spolien des letzten Krieges", wie er sich diesem geraubten Kunstgut gegenüber sehr vorsichtig ausdrückt, beisammen zu finden und sich, mit der vom Herzog von Anhalt bei Denon erwirkten Erlaubnis, ihrem Studium unbeschränkt hingeben zu können. Damals ward den Brüdern Olivier (Heinrich war inzwischen nach Paris nachgekommen) von ihrem Herzog ein doppelter, in seinem Wesen gründlich verschiedener Auftrag. Zunächst sollten sie gemeinsam ein lebensgroßes Reiterbildnis des Kaisers Napoleon malen, sodann für die vom Herzog wieder in Stand gesetzte gotische Kirche in Wörlitz Gemälde schaffen, die im strengen alten Kirchenstil gehalten sein sollten. Die Schätze des Museums leisteten den Brüdern bei dieser Arbeit gute Dienste, es entstand ein Abendmahl und eine Taufe Christi in fleißiger Arbeit, Gemälde, die zwar nicht von hoher Eigenart künden (was sie ja auch dem Wunsch des Bestellers gemäß gar nicht sollten), dagegen von absoluter Beherrschung des Handwerks. Das soll auch bei dem Napoleon-Bildnis der Fall gewesen sein, dem die Zeitgenossen außerdem unbedingte Porträttreue nachrühmten. Drei Jahre etwa lebten die Brüder Olivier in Paris. Die zeitgenössischen Franzosen — man denkt an David, Prud'hon usw. — traten ihnen weder persönlich noch künstlerisch nahe und sie nicht jenen: was sie in Paris lernten, kam von ewigeren Meistern, kam von den alten Meistern der Galerie. Das wirkte nach und blieb ein unverlierbarer Schatz für die spätere Zeit, die Ferdinand Olivier zunächst in Dessau, dann seit dem Sommer 1811 in Wien sah.

In Wien gefiel sich Olivier über die Maßen. Die Stadt war nicht nur politisch so etwas wie eine Freistatt und das Symbol der Hoffnung für die unter dem napoleonischen Druck schwer seufzenden Deutschen, auch im Bereiche der Kunst regte sich's, und die alte Kaiserstadt war eben daran, auf diesem Gebiet Dresden die Führung streitig zu machen. Man darf nicht vergessen, daß die Nazarener, ehe sie sich in Rom zu einer geistigen Gemeinschaft zusammenfanden, in Wien lebten und arbeiteten, daß dort vor allem in Eberhard Wächter eine die Masse der Künstler dieser Zeit hoch überragende Persönlichkeit am Werke war, allerdings hatte er



FERDINAND VON OLIVIER — AUS DER LITHOGRAPHIENFOLGE „DIE WOCHENTAGE“ FREITAG. (WIESENPLAN VOR AIGEN BEI SALZBURG)

schon zwei Jahre vor Oliviers Eintreffen Wien mit Stuttgart vertauscht.

In jungen Jahren gründete Ferdinand Olivier einen Hausstand oder vielmehr er gliederte sich einem Hausstand ein und nahm, in schwerer Zeit früh gereift und in Wesen und Anschauung über seine Jahre hinaus ernst und gefestigt, das Amt und die Pflicht des Hausvaters auf sich. Er schloß den Ehebund mit der Kaufmannswitwe Fanny Heller und trat damit in ein begütertes, geselliges und kunstsinniges Haus ein, das bald den Mittelpunkt der fortschrittlichen Kunstbewegung Wiens bildete. Hier verkehrte Friedrich Olivier, der jüngste der vier Brüder, eine starke, selbständige Begabung, und es sprachen als tägliche Gäste die Schnorr zu, hier fühlte sich J. A. Koch wohl, als er nach Wien kam, und fand der junge frühvollendete August Heinrich eine künstlerische Heimstätte. So war das Haus Olivier der Ort schönster Anregungen — manches in seiner Echtheit und Frische des Gefühls ungewöhnliche Werk ging von ihm aus. „Wien, Dienstag den 7. November 1817“ hat Julius Schnorr von Carolsfeld seinen Freund Olivier in einer Porträtzeichnung festgehalten: man schaut in ein kluges, ernstes Romantikergesicht, lockenumwallt, mit versonnenen Augen und einem eigenartig herben Zug um den Mund.

Von diesem Manne war inzwischen in aufbauender, zielbewußter Arbeit schon manches bedeutende Werk vollendet worden, das in eine noch reichere und schönere Zukunft wies. Im gleichen Jahre, da Julius Schnorr ihn porträtierte, malte er die reizvolle staffierte Gebirgslandschaft (heute im Besitze von R. Livingstone, Frankfurt a. M.), auf der das entzückendste taufrischeste Grün steht, das man sich denken kann. Ein feierliches Naturgefühl verbindet sich mit ungewöhnlichem technischem Können: Koch klingt wohl an, aber Olivier ist der stärkere Oberton.

In der Umgebung Wiens, dann auf Reisen in die Steiermark und ins Salzkammergut fand Olivier seine Motive. Es gibt keine reinen Landschaften von ihm (außer Studien ausgesprochenster Art), d. h. solche Naturabschriften oder Naturübersetzungen, bei denen das Erdleben das Entscheidende gewesen wäre. Er konnte der Menschen in der Landschaft nicht entraten, aber „bei dem Einführen derselben in die Land-



FERDINAND VON OLIVIER — ZEICHNUNG

Graphische Sammlung, München



FERDINAND VON OLIVIER — DIE FURT (ZEICHNUNG)

Graphische Sammlung, München

schaft suchte er überall ein solches Verhältnis zwischen beiden zu ermitteln, wonach jene nicht als zufälliges Beiwerk (Staffage) erschienen, sondern stets enge mit der Idee verwebt waren". Olivier sprach es mit diesen Worten selbst aus, daß er die „Staffage", die die Landschaften der Vedutenmaler beherrschte, ablehnte und auf die Harmonie von Figur und Landschaft hinzielte. Erst aus dem Zusammenklang von Mensch und Landschaft erwächst in seinen Landschaften die Stimmung, die meistens ein wenig melancholisch, wehmütig oder doch zumindest elegisch ist. „Man glaubt den Ton des Waldhorns der jüngeren Romantik zu hören", sagt Hamann vor Oliviers Bildern und denkt an die Stimmung, die von den Figürchen ausstrahlt. Er hatte dabei besonders das wunderschöne Klosterbild Oliviers im Leipziger Museum im Auge, das bekannteste der Werke des Künstlers, das schon auf der Jahrhundert-Ausstellung in Berlin auffiel und für den fast fremd gewordenen, nur mehr einem ganz engen Kreis von Kunstfreunden bekannten Mann warb. Nicht minder könnte die Anmerkung gelten für das schöne, etwas italienisch, giorgionesk anmutende Bild mit dem Reiter, der sitzenden Frau, dem Bambino und den Schäfchen, das sich in Leipziger Privatbesitz befindet und zu dem eine interessante Entwurfszeichnung in Wien existiert: sie und andere Zeichnungen Oliviers geben interessanten Einblick in seine Werkstätte, lassen erkennen, wie sich eine Bildvorstellung bei ihm aus den weich und breit hingeschummerten Linien, die sich fast ornamental verschnörkeln und — gemessen an dem klaren Konturstrich der Nazarener — merkwürdig phantastisch erscheinen, aufbaut und zur Klarheit durchringt.

Der früheren, d. h. der besten Zeit Oliviers gehören die Bilder im Städel-Museum in Frankfurt und in der Dresdener Galerie an. Das Frankfurter Bild ist beherrscht von der wundervollen Eurhythmie der säulenhaft aufsteigenden Baumstämme und der die strengen Vertikalen leicht auflösenden und zugleich auffangenden und wieder betonenden Gestalten der Pilger. Es ist etwas Musikalisches in dem Bild. Man fühlt sich an die schweren Takte des Pilgerchors in Tannhäuser erinnert — indessen entstand das Bild lange vor Wagners Musikdrama. Das Dresdener Bild versetzt wieder in die Salzburger Gegend — die Gestalten, die es beleben, die kränzewindende Frau und die Lustwandelnden, betonen glücklich die Festlichkeit und klare Frische der Gegend, der Olivier auch einen prachtvollen Zyklus von Lithographien verdankt, auf dem er, vor Salzburger oder Berch-



FERDINAND VON OLIVIER — IDEALLANDSCHAFT

Kaiser Friedrich-Museum, Posen

tesgadener Landschaftsmotiven, Symbolisierungen der Wochentage gibt. Alle diese Blätter tragen sein auch auf der Mehrzahl seiner Gemälde erscheinendes Monogramm: in einem kreisrunden O ein F in der Form etwa eines Fragezeichens — ein den Freunden seiner Kunst vertrautes und zugleich geheimnisvoll romantisches Signum, das in seiner Konzentration und Knappheit wie die vollkommenste Formel des Künstlertums Oliviers anmutet.

Olivier war nie ein Vielmaler; es ist bis heute nicht mehr als ein knappes Dutzend durchgeführter Ölgemälde des Meisters bekannt. Etwas reicher ist der Vorrat an Handzeichnungen. 1826 entstand das gegenständlich realistische, aber in der Stimmung doch ganz romantische Landschaftsbild, das Schloß Weikersdorf in Baden bei Wien zum Gegenstand hat, koloristisch eine der schönsten Arbeiten Oliviers; sie gehört jetzt der Hamburger Galerie, während eine noch einige Jahre später entstandene Ideallandschaft (von allen Arbeiten Oliviers am stärksten an J. A. Koch anklingend) in die Posener Sammlung kam. Auf allen Bildern Oliviers gelangt die Farbe zu ihrem Rechte. Bei ihm ist alles wirklich malerisch empfunden und tatsächlich gemalt, nicht koloriert oder einfach gezeichnet und hernach innerhalb der Konturen mit Lokalfarbe gefüllt. Olivier schlug Töne an, wie sie in der deutschen Landschaftsmalerei seit Elsheimer fremd waren. Ein weiches, zartes, reich nuanciertes Elfenbeinweiß steht ausgezeichnet zu einem feuchten, samtigen Grün, ein Türkisblau bringt stille Kühle, die durch ein saftiges, leuchtendes Rot aufgewogen wird, das gerne bei den Gewändern der Figuren Verwendung findet.

Als Olivier bei den Wiener Kunstausstellungen 1827 und 1828 mit seinen Arbeiten hervortrat, „hatte er die Genugtuung, durch die von ihm gelieferten Arbeiten die öffentliche Meinung völlig mit seinen Bestrebungen ausgesöhnt zu sehen“. Trotzdem hielt ihn Wien nicht dauernd. Im Jahre 1830 kam er zu Schnorr nach München und fühlte sich von der Stadt angezogen. Bald übersiedelte er



FERDINAND VON OLIVIER — SCHLOSS WEIKERSDORF IN BADEN BEI WIEN

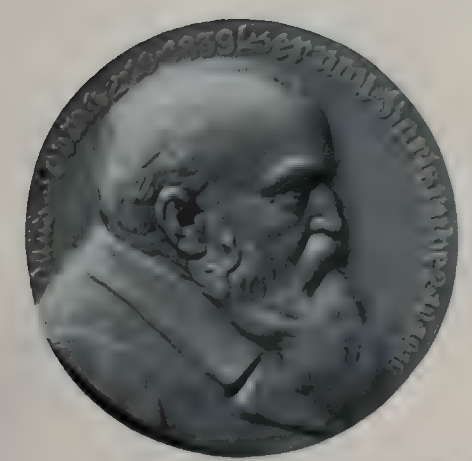
Kunsthalle, Hamburg

und trat in die Dienste des Königs. Er wurde 1833 an die Akademie berufen, aber nicht etwa, wie man bei bescheidenem Verstande glauben sollte, als Professor der Landschaftsmalerei, sondern als Lehrer für Kunstgeschichte und als stellvertretender Generalsekretär. Unter der Fülle der Vorlesungen und administrativen Geschäfte erstickte die Kunst. Olivier, nie sehr produktiv, malte fast nichts mehr in dem Münchner Jahrzehnt. In seiner Selbstbiographie von 1835 äußerte er den Wunsch, daß sein Wirken in der Theorie (als Lehrer) ihn nicht für immer von der Praxis abhalten möge. Trotzdem kam es so. Als er am 11. Februar 1841, ein erst Fünfundfünfzigjähriger, starb, war er künstlerisch vollkommen still geworden. Man wußte kaum mehr, daß der Kunstgeschichtsprofessor und Generalsekretär einst auch gemalt hatte. Vielleicht hatte ihm auch der Kunstbetrieb, in den er sich gestellt sah, wenig zugesagt und ihn verstummen lassen. Er konnte es: heute wissen wir, daß sein quantitativ nur geringes, qualitativ aber desto beträchtlicheres Werk die Arbeiten seiner Münchner Akademiekollegen überdauert hat und weiterhin überdauern wird.

Georg Jacob Wolf



FERDINAND VON OLIVIER — *Kunsthalle, Base.* — DIE KUNDSCHAFTER





THOMA-MEDAILLE
AUS DER KUNSTPRÄGEANSTALT B. H. MAYER, PFORZHEIM

ZU HANS THOMAS ACHTZIGSTEM GEBURTSTAG

Unsere Zeitschrift hat das Schaffen des deutschen Meisters Thoma, der, immer noch schaffensfroh und schöpferisch reich, nunmehr in das tizianische Greisenalter tritt, je und je durch wiederholte Veröffentlichungen begleitet.*) Nicht eine Seite seines künstlerischen Gesamtwerkes, weder die Malerei, noch die Graphik, noch die vielseitig entwickelten kunstgewerblichen Arbeiten sind von ihr übersehen oder der Leserschaft in Bild und Wort vorenthalten worden. Allzeit wurde in illustrierten Sonderaufsätzen, in Einzelabbildungen und Besprechungen die Vermittlung des Thomaschen Kunstgutes an das kunstfreundliche deutsche Volk hier bewirkt. Darum darf heute der Name Thomas und ein Hinweis auf die Bedeutung seines Schaffens für unsere Zeit hier nicht fehlen.

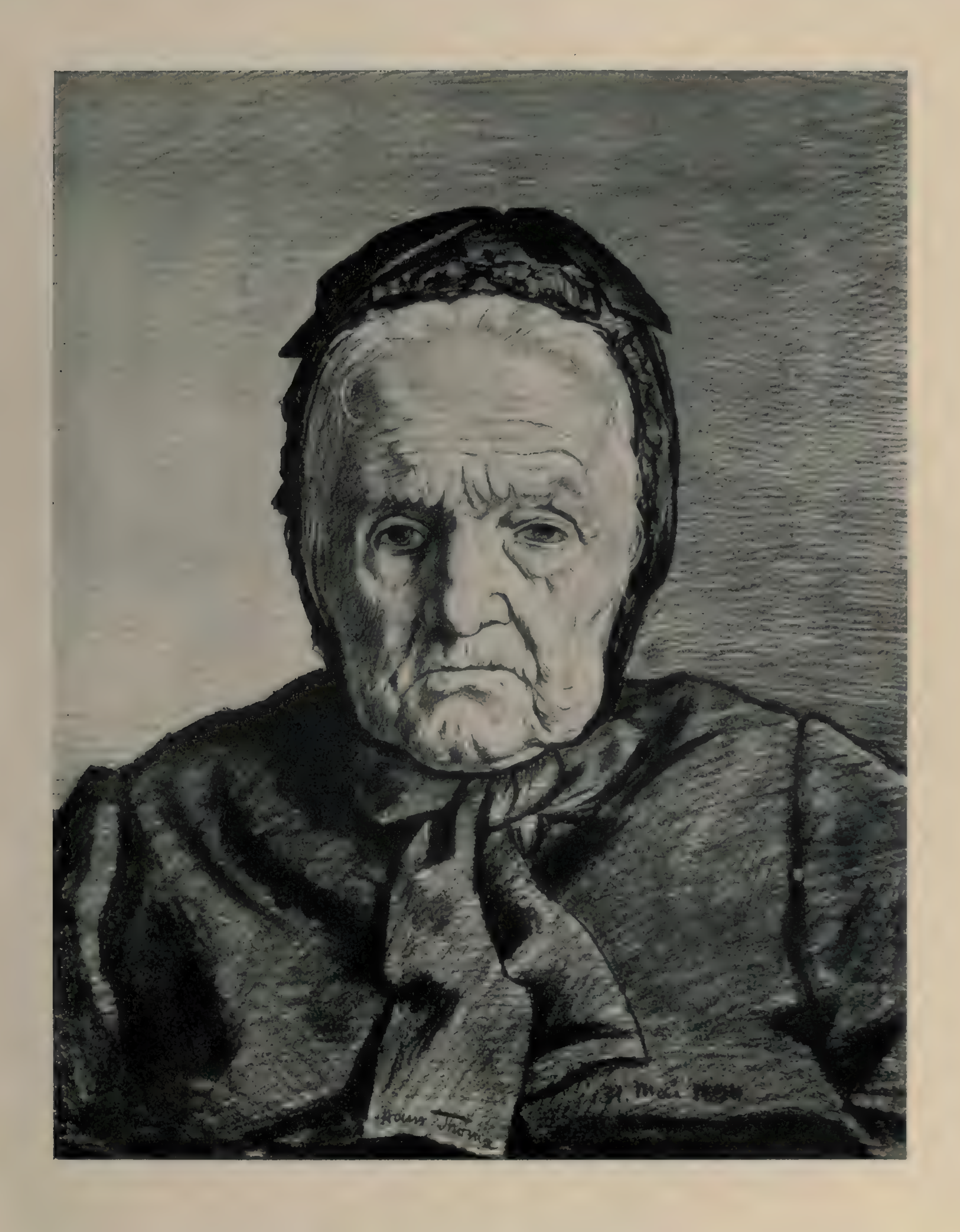
Zwischen 1839, der friedlichen seelenvollen Biedermeierzeit, und 1919, der streiterfüllten seelenlosen Zeit der Weltunruhen, liegt Thomas Leben und Schaffen, ein ruhender Fels im brandenden, brausenden Zeitstrom, eine von naturhafter Gelassenheit und Folgerichtigkeit umstrahlte Auswirkung einer Eigengesetzlichkeit. Die allzeit charakterfeste Bewahrung und Herausbildung seiner unvergleichlichen Eigenart in all den künstlerischen Strömungen und Kämpfen, den Versuchen und Irrungen im deutschen Kunstleben, die Einfachheit und Natürlichkeit seines Wesens und Schaffens im Gegensatz zu der oft ins Barocke übersteigerten Empfindung und Bildnerweise vieler Zeitgenossen — die wahrhaft fromme Inbrunst, mit der er seine Gesichte gestaltete, Natur und Menschliches umfaßte und in ein höheres Geistiges hob: das hat ihn zum Deuter und Künder der im deutschen Volke waltenden Eigenschaften und Kräfte, zum Schöpfer jener edlen Volkskunst gemacht, die ebenso alle Seiten deutschen Wesens zum Ausdruck bringt, wie sie eindringlich, rein und beglückend zu allen Schichten der Gesamtheit spricht. In der kindlichen Unbefangenheit der Welt gegenüber, in der männlichen Reinheit und Klarheit seines Schauens, in der seelenvollen Hingabe an das Werk, in der unbeirrbar festen Herausgestaltung seiner Persönlichkeit, in der harmonischen Ineinsbildung von Natürlichkeit und Vergeistigung und in der wundersamen Beseelung seines Werkes liegt der neue, große, deutsche Humanismus seines Schaffens. Auf dieser Kurve schwingt sich der „geborene Realist", als der sich Thoma selbst bezeichnet hat, zu dem ungesuchten Idealismus empor, der in der Zusammenfassung und Sichtbarmachung der Eigenschaften eines Volkes liegt. In diesem Betracht ist Thoma eine einzigartige Gabe Gottes an das deutsche Volk zur Zeit seiner größten Not. Wo immer in der deutschen Kunst, im Schauen, Empfinden und Gestalten das schlichte, unverfälschte deutsche Wesen gesucht wird, ist es bei Thoma zu finden. Hier liegt Thomas Verwandtschaft und Verbundenheit mit den deutschen Altmeistern, wie mit seinen Zeitgenossen und Vorgängern. Damit hat auch er das mit heimatkünstlerischen Werten unterströmte Werk ins Weltbild erweitert. So grüßen wir den greisen Meister nicht nur als einen Klassiker der deutschen Kunst, sondern auch als einen Vertreter des Deutschseins der Welt gegenüber.

Jos. Aug. Beringer

*) Wir verweisen auf unsere früheren illustrierten Aufsätze über Hans Thoma: 1897 Juliheft, 1904 Aprilheft, 1909 Oktoberheft und 1917 Aprilheft. Als Ergänzung zu diesen Aufsätzen geben wir bei dieser Gelegenheit eine Anzahl der schönsten Handzeichnungen des Künstlers wieder. D. Red.



LAUFENBURG (ZEICHNUNG)



HANS THOMA — DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (ZEICHNUNG)



HANS THOMA — SÄKKINGEN (ZEICHNUNG)



HANS THOMA BERNAU-OBERLEHEN (ZEICHNUNG)



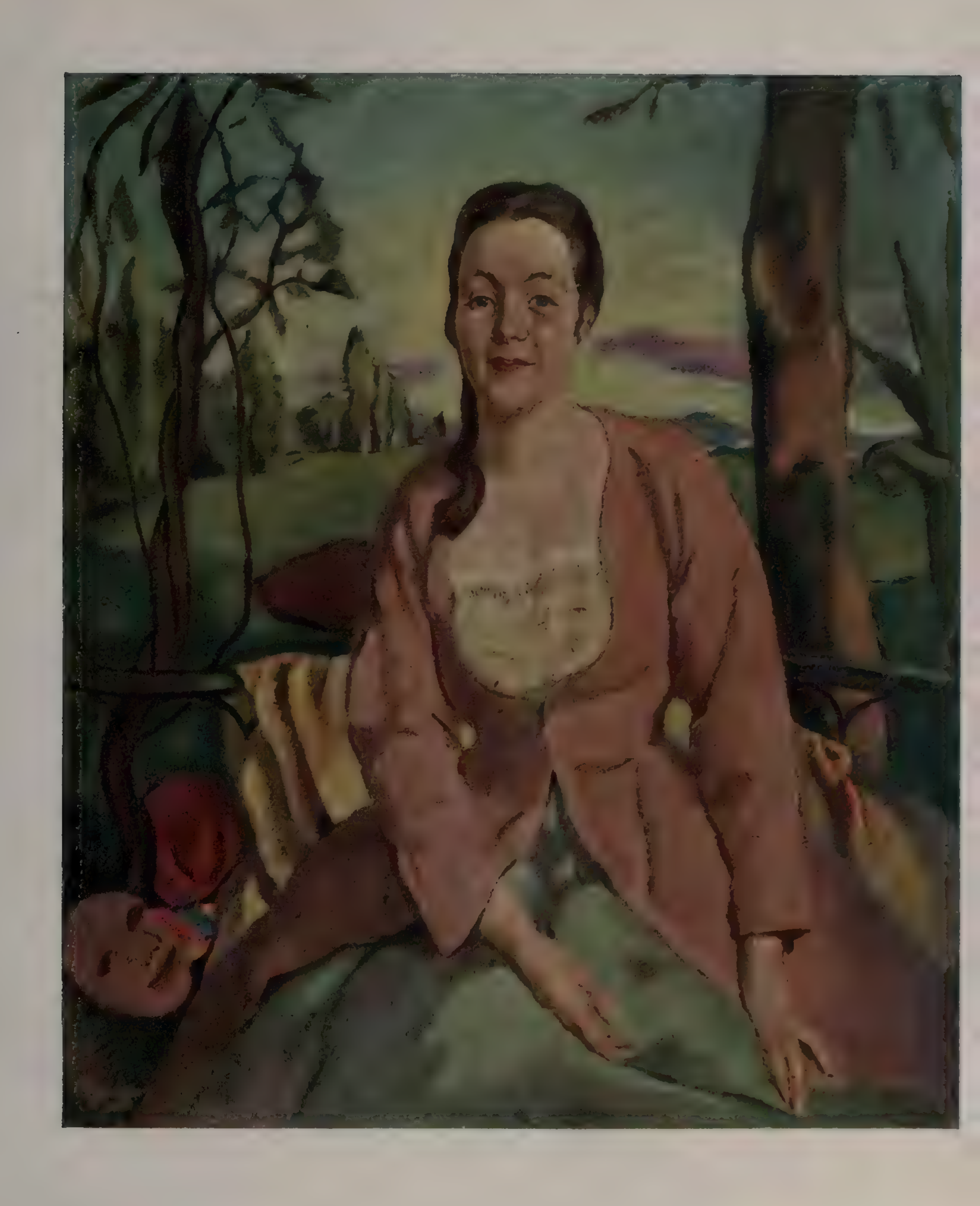
HANS THOMA REGENTAG (ZEICHNUNG)



HANS THOMA — LANDSCHAFTSSKIZZE (ZEICHNUNG)



HANS THOMA — GERBERMÜHLE BEI FRANKFURT A. M. (ZEICHNUNG)



Münchner
Glaspalast-Ausstellung

HUGO KUNZ
DAMENBILDNIS



CONSTANTIN GERHARDINGER — STILLEBEN

Münchner Glaspalast-Ausstellung

DER MÜNCHNER GLASPALAST 1919

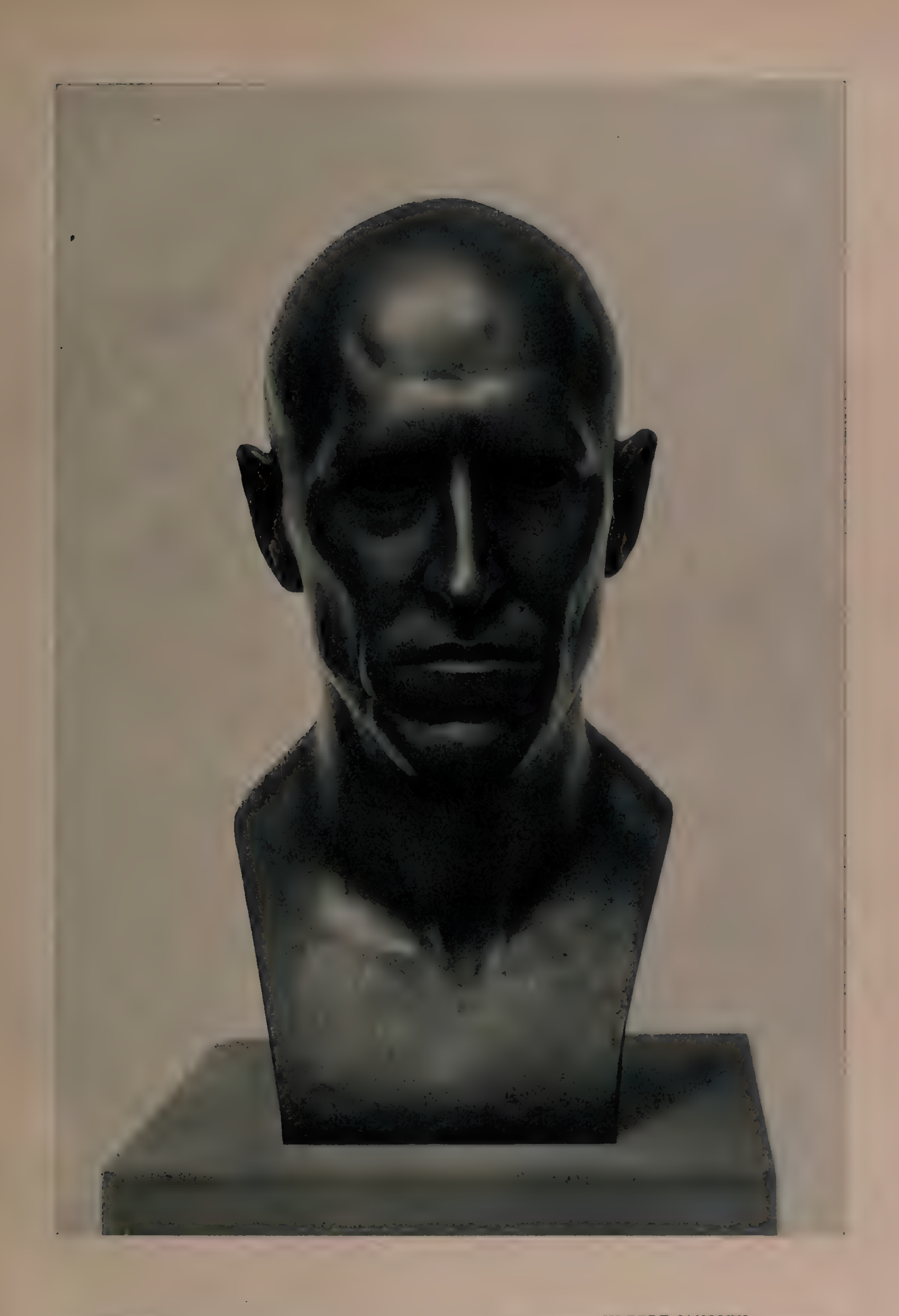
Der Eindruck des Münchner Glaspalastes vom Sommer 1919 ist im großen und ganzen der gleiche wie im Vorjahr. Die Künstlergenossenschaft und die „Secession“ zeichnen wieder als gemeinsame Veranstalter. Die kleineren Gruppen, „Luitpoldgruppe“, „Bayern“ und „Bund“ stellten sich mit Sonderveranstaltungen ein. Das Kunstgewerbe wird sehr ansprechend durch eine kleine, nicht eben durch Neuheit der Form auffallende, indessen qualitativ recht gediegene Schau des Münchner Kunstgewerbevereins repräsentiert. Neu ist nur die in etwa zwölf Sälen des Westtraktes um den sogenannten „Französischen Saal“ gruppierte unjurierte Ausstellung, die „Freie Ausstellung“. Sie ist ein Kind der Revolution und ihrer sozialen Auswirkungen im Bereich des Kunstbetriebes. Gut ist sie nicht, frisch auch nicht, überraschend auch nicht, nur entsetzlich langweilig. Es gibt in der Abteilung der Künstlergenossenschaft bekanntlich Schreckenskammern, in die alles Unzulängliche, aber aus irgendwelchen (meist sehr menschlichen) Rücksichten nicht Zurückweisbare zusammengehängt wird: es mutet einen aber an, als seien diese Schauerkabinette noch Qualitätsveranstaltungen gegenüber einzelnen Räumen der Freien Ausstellung. Daß sich einige Künstler von Klasse zu den Freien stellen, beweist nichts. Innerlich gehören sie nicht dahin. Pilartz z. B. hätte seine Plastik auch anderwärts zeigen können.

Der Freien Ausstellung wegen unterblieb die geplante Retrospektive, die zur Erinnerung an die vor einem halben Jahrhundert veranstaltete „Internationale Ausstellung“ im Glaspalast in Aussicht genommen war. Sehr bedauerlich. Sie hätte Künstlern und Kunstfreunden die Augen darüber geöffnet, daß die damaligen Leistungen der Münchner Kunst unvergleichlich höhere und bessere waren als die heutigen, und daß die Ströme der Anregung, die von der Ausstellung ausgingen und bis in die achtziger Jahre hinein vorhielten, endgültig versiegt sind. In der Stilunklarheit und Kräftezersplitterung unserer Zeit ging, für die Gesamtheit wenigstens, die Tradition unter und nichts trat an ihre



Münchner Glaspalast-Ausstellung

FRIEDRICH THUMA
VERFÜHRUNG (HOLZPLASTIK)



Münchner Glaspalast-Ausstellung

ULFERT JANSSEN
DER SÄNGER HELGE LINDBERG (BRONZE)



BERNHARD BUTTERSACK — BAUERNGEHÖFT IN HAIMHAUSEN

Münchner Glaspalast-Ausstellung

Stelle. Alles wankt, ziellos experimentiert man. Da mutet es eigenartig an, in der Gesellschaft der Jungen, von andern Ufern Kommenden und zu neuen Provinzen der Kunst Strebenden einen zu finden, der im Jahre 1869 zum erstenmal ausstellte, seitdem seinen Weg unbeirrt weiterging und — nur qualitativ sie hoch überragend — gar nicht so weit wegsteht von der Jugend: es ist Albert von Keller. In Erinnerung des historischen Moments hat er eine Studie zu seinem Hauptwerk, der „Erweckung", eine ungemein tonschöne Arbeit hervorgeholt und neben Schöpfungen der jüngsten Zeit gestellt. Keller, Zügel und Samberger repräsentieren bei der „Secession" die ältere Generation, die anderen Künstler dieser Gruppe innerhalb der „Secession" blieben fern, offenbar, um der nach den Novembertagen 1918 so ungestüm propagierten Jugend in ihren Rechten und Ansprüchen keinen Abbruch zu tun. Man sieht viel Wildes von dieser Jugend, aber nicht immer ist echte Leidenschaft, was sich so gebärdet. Eine wirklich erfreuliche neue Erscheinung ist Hugo Kunz, dessen packendes, lebhaft bewegtes Damenbildnis man in seinen Ausdrucksmitteln mit dem ruhevoll abgeklärten, fast statuarischen Porträt einer alten Dame, das Fritz Rhein sandte, vergleichen muß, um sich der Ausdrucksmöglichkeiten der individuellen Beseelung bewußt zu werden. Scherer und Hüther findet man in guter Entwicklung.

In den Sälen der Genossenschaft lassen Otto Dill, Felix Baumhauer, der verzückte Madonnenmaler, Constantin Gerhardinger und Thomas Baumgartner (welchen beiden die technische Tradition Leibls und seines Kreises nicht stumm blieb) auch für die Zukunft viel Gutes erwarten, während die Nachlaß-Ausstellung für Fritz Baer, veranstaltet von der Luitpoldgruppe, in einigen Stichproben ein abgeschlossenes Lebenswerk verdeutlicht: ein elementarer Landschaftsmaler steht dahinter.

Manches Erfreuliche findet man unter der Plastik. Man notiert sich im besonderen die Namen der Stuttgarter Ulfert Janssen und Friedrich Thuma und der Münchner Hahn und Jäckle. W.



Münchner Glaspalast-Ausstellung

FELIX BAUMHAUER
MADONNA



ALBERT VON KELLER

Münchner Glaspalast-Ausstellung

STUDIE ZUR AUFERWECKUNG VON JAÏRI TÖCHTERLEIN



WALTER GEFFCKEN — PARISURTEIL

Münchner Glaspalast-Ausstellung

PARALLELEN IN DER KUNST DES MITTELALTERS UND DER FRÜHRENAISSANCE ZUM MODERNEN EXPRESSIONISMUS

Von Walter Rothes

Was ist Expressionismus? Ist die wirklich unanfechtbare Formel für diesen Begriff schon gefunden? Ist der Expressionismus aus dem Impressionismus entstanden? Oder stellt er eine Reaktion gegen diesen, einen Gegensatz zu ihm dar? Oder ist, so paradox das klingen mag, vielleicht beides richtig? Weiterentwicklung und Gegensatz zugleich? Wie bei Romanik und Gotik, bei Rokoko und Klassizismus. Der Impressionismus: — um bereits geprägte Interpretationen zu zitieren — „Nachformung der empirischen Erscheinungswelt und freudiges Spiel im bunten Reich der Sinne", der Expressionismus: „Körperlicher Ausdruck innerer Zustände, Objektivation transzendenter Erlebnisse." Gibt es „Übergangsmeister", in deren Kunst wir Elemente beider Richtungen finden? Van Gogh, Cézanne, Matisse, Picasso sind die Stufenleiter solcher Entwicklung in Frankreich; Ludwig Dill, Adolf Hölzel und die Dachauer Schule spielen solche Vermittlerrolle in Deutschland. Die allmähliche aber konsequente Vergewaltigung der Außenwelt durch die Innenwelt, des Körperlichen durch das Seelische, der empirischen Erscheinung durch die Objektivation des transzendenten Erlebnisses bis zum bewußten völligen Verzicht auf jede Ähnlichkeit mit dem Natürlichen — das bedeutet den Sieg des extremen Expressionismus über den Impressionismus.



HERMANN HAHN WEIBLICHER AKT (BRONZE)
Münchner Glaspalast-Ausstellung

Der bildende Künstler aber — und wenn sein künstlerisches Fühlen und Wollen noch so ausschließlich in einem wogenden Meer überströmender seelischer Empfindungen aufgeht — kann der körperhaften Ausdrucksmittel nicht ganz entraten. Er ist da viel enger an die Materie gebunden als der Musiker. Und wenn seine Empfindungen noch so rein ideell, so „musikalisch" in seiner Seele schwingen, er ist gezwungen, sie zu materialisieren, ihnen sichtbare Gestalt zu geben. Die Mittel sind Linie, Form, Rhythmus. Die Farbe hat nur als sekundäre Hilfskraft den Zweck, durch ihre entsprechende Anwendung diese Ausdruckselemente zu verstärken. Form und Rhythmus, die Akkord und Harmonie der Komposition aufbauen, erhalten ihre Schwungkraft durch die Linienführung, durch die Kontur. „Die Linie ist der Träger der Melodie." Das sagt Artur Weese von der Kunst Hodlers. Das gilt, über



Münchner
Glaspalast-Ausstellung

FRITZ RHEIN
BILDNIS FRAU v. H.



FRITZ BAER

Münchner Glaspalast-Ausstellung

AUSSICHT VOM GALZIG



Münchner
Glaspalast-Ausstellung

PAUL HERMANN SCHOEDDER
HERBST

den Einzelfall hinaus, von der gesamten expressionistischen Kunst. Die Linie führt, sie spricht, sie hält den Ton, sie gibt den Takt, sie bildet die Form, sie flicht die einzelnen Formen zur Gruppe, die Gruppen zur Gesamtkomposition. In der Führung der Silhouetten, in dem Auf und Ab ihrer Kurven, in der langgezogenen Steilheit ihres Aufbaus oder in der ausgreifenden haschenden und zupackenden Überstürzung ihrer Wellenkämme vermittelt sie dem lesenden Auge das innere Erlebnis dessen, der sie mit feinnervigster Hand zeichnet; wenn sie sich mühsam dahinschleppt, kriecht, wenn sie sich wild aufbäumt, emporzüngelt, rankt, in endlose Höhe strebt, wie tot daliegt, immer erzählt die seelenvolle Linie vom seelenvollen Künstler, vom kraftvollen Wollen oder todessehnsüchtiger Resignation, von Jubel oder Schmerz.

Wenn Heinrich Wölfflin in seinem geistvollen Buche „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (Bruckmann, München, 1915) das Abwechseln auf das Lineare gerichteter und auf das Malerische gerichteter Perioden im Wandel der Kunstgeschichte aller Zeiten überzeugend uns vorstellt, so ergibt sich die Tatsache, daß der Expressionismus eine lineare Periode beginnt, nachdem die Herrschaft des Impressionismus eine solche des malerischen Ideals war, vollkommen im Einklang mit der Wölfflinschen Theorie. Daran schließt sich nun, wie von selbst, die Frage: Bedeuten also die Tendenzen des modernsten Expressionismus kein absolutes Novum, nichts unbedingt Neues? Finden wir nicht vielmehr Parallelen zu auffälligen Erscheinungen des modernen Expressionismus in jenen Perioden früherer Zeiten, in welchen das lineare Prinzip regierte? Mit einigen typischen Beispielen, welche die Richtigkeit solcher Behauptung beweisen, wollen wir im folgendem dienen.

Die alte Kölner Malerschule, speziell ihre früheste Zeit, Ende des 14., Beginn des 15. Jahrhunderts, zeigt auffallende Verwandtschaften mit Tendenzen des modernsten Expressionismus. Man sehe die Kunst des sogenannten „Meister Wilhelm“, etwa das Triptychon der „Madonna mit der Bohnenblüte“ im Erzbischöflichen Museum zu Köln. Die Seitenflügel geben die Heiligen Katharina und Barbara. Diese rein seelisch empfundenen, gewollt himmlischen, von aller Erdenschwere freien Heiligen sind nur auf die Linienwirkung hin komponiert: schlank bis zur Gebrechlichkeit, schulterlos, schmalbrüstig, die Hände mit den feinen, überlangen Fingern fast ohne Gliederung. Die Feinheit der Gesichtskonturen ersetzt den physiognomischen Ausdruck. Dadurch wirkt das leise gesenkte Haupt mit seinem zarten Oval. Die fein gewundenen Strichlein, welche die Augenbrauen markieren, befehlen den Lidern, sich tief herabzuziehen, der zarte Mund, den kein Lächeln umspielt, besteht aus einem winzigen, welligen Strich. Man verkennt das, was der Künstler wollte, wenn man ihm fehlende Natürlichkeit, mangelnde anatomische Kenntnisse vorwirft. Die mystische Philosophie der mittelalterlichen Kölner Dominikanerschule, der Meister Eckhardt, Suso, Tauler sollte hier in figürlichem Linienspiel Gestaltung finden. Darum war die Vergewaltigung des Körperlich-Natürlichen durch die in der Linie fixierte transzendente Idee Notwendigkeit. Dieselbe mit religiös-mystischem Empfinden getränkte Linie, dieselben überaus länglichen, hageren „entkörperlichten“ heiligen Gestalten, geben der religiösen Kunst des bekannten modernen Expressionisten Josef Eberz das Gepräge. (Vergl. Max Fischer: „Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei“, Goltz-Verlag, München, 1918.) Bilder von Eberz, wie „Erscheinung“, „Ekstase“, „Grablegung“, „Christus auf dem See“, „Heidelberger Kreuzigung“, sind überzeugendste Proben ausgesprochener Linienmystik. Das fein geschwungene Linienspiel in Eberz' „Heilige mit der Lilie“ ist das Gegenstück zur „Bohnenblüten-Madonna“ selbst, oder auch zur „Madonna im Blumenhag“, dieser Perle mittelalterlicher rheinischer Kunst im Frankfurter Museum. Die Erinnerung an Meister Wilhelms „Madonna“ rufen übrigens gewisse Halbfigurenbilder von Stanislaus Stückgold: „Elisabeth“, „Sinnendes Mädchen“, „Frau mit der blauen Blume“ noch unmittelbar wach.

In der Bildhauerkunst stoßen wir sofort auf ähnliche Erscheinungen. Die sich reckende und streckende, allmählich graziös sich windende gotische Kathedralenplastik, die Heiligen, Jungfrauen und Ritter an den Domen zu Reims, Magdeburg, Straßburg, Bamberg, deren volle Wirkung aus dem Linienfluß erwächst, diese künstlerischen Produkte einer viele Jahrhunderte zurückliegenden Zeit bauen sich auf denselben Prinzipien ideeller Liniensymbolik auf wie die Skulpturen moderner Expressionisten, eines Wilhelm Lehmbruck, eines Edwin Scharff. Nur auf zwei aus derselben ideellen Quelle entspringende auffällige Unnatürlichkeiten, welche die modernsten expressionistischen Bildhauer mit den mittelalterlichen Gotikern gemeinsam haben, sei hingewiesen: die Vorliebe für die alles Naturmaß weit überschreitende Längslinie in der Proportionalität der Körperbildung und der im Vergleich zur Gesamtproportion aller Körperteile ganz unverhältnismäßig winzige Kopf. Um nur je ein Beispiel zu nennen, wo uns diese Eigentümlichkeiten jedesmal sofort in die Augen springen: die Jungfrauen von der Paradiesespforte im Dom zu Magdeburg (13. Jahrhun-



Münchner Glaspalast-Ausstellung

TH. BAUMGARTNER ▪ MÄDCHEN MIT HAHN



JULIUS HÜTHER — NEGER AUS KONGO

Münchner Glaspalast-Ausstellung

dert) und der „Herkules“ von Edwin Scharff (Gegenwart). In beiden Fällen liegt alles Physiognomische, überhaupt alles, was der Künstler uns zu sagen hat, in der solcher Art beseelten Gesamtlinie, die entsprechend nach Möglichkeit gedehnt und mit hier oder dort einsetzenden „Fermaten“ betont ist. Und so ist der Kopf nicht nur jeder physiognomischen Sonderfunktion enthoben, sondern mit Vorbedacht ist darauf acht genommen, daß er kein Eindrucks-Übergewicht erhält, sondern sich dem durch die ganze Figur fließenden Gesamtlinienspiel bescheiden fügt.

In der Kraft der Linien, der Bestimmtheit der Konturen, dem Ineinander- und Gegeneinanderspiel von Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen liegt das Geheimnis der mächtigen Wirkung der Kunst eines Martin Schongauer. Seine Kolmarer „Madonna im Rosenhag“, seinen Kupferstich der „Großen Kreuztragung“ betrachte man daraufhin! Daß die Kraft der Linienführung, das Gegenspiel der Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen ein allerhauptsächlichstes Wirkungsmittel der meisten modernen expressionistischen Maler darstellt, ist unbestreitbar. Wie wesentlich hierauf die Kunst des für das Vaterland gefallenen Führers der

„Neuen Münchener Secession", Albert Weisgerber, beruhte, das zu erweisen braucht nur an sein gefeiertes Gemälde „Jeremias" und an seine vielen Sebastiansbilder erinnert zu werden. Kars, Kirchner, Pechstein, Schiele, Schmidt-Rottluff sind noch ein paar Namen von vielen, die hier als besonders typisch herausgegriffen werden könnten. Daß die Entkörperlichung, die „Unnatürlichkeit" der durch ihre Konturen solche lineare Wirkungen erzwingenden menschlichen Figuren und sachlichen Kulissen bei den modernen Expressionisten meist viel weiter geht als bei den mittelalterlichen Meistern ist sekundär gegenüber der Tatsache, daß die berechnete Kombination beseelter Linien in beiden Fällen den Bildausdruck gebärt. Man erkenne die fein empfundene Diagonallinie, die auf Schongauers „Großer Kreuztragung" der unter der Kreuzeslast zusammenbrechende Heiland im Bildganzen bildet und wie der hastig auf ihn losstürzende und schlagende Scherge diese Diagonallinie wiederholt, um ihre Bedeutung zu bekräftigen, zu typisieren. Da haben wir ein mittelalterliches Seitenstück zu Hodlers Parallelismus. Schongauer steht mit seiner kraftvollen Liniensymbolik selbstverständlich im Mittelalter nicht allein. Dürer verwertet solche am eindrücklichsten in seiner Holzschnittfolge zur Apokalypse, wo ja schon das Thema, das nur Visionen festhalten will und dem alles Körperliche Schimäre ist, reiner Ideenexpressionismus ist. In mittelalterlichen Miniaturen finden wir eine ganze Anzahl besonders auffallender Gegenstücke zum „Linienkultus" unserer Modernsten. Blätter wie der Zug Herzog Heinrichs in der Manesse-Handschrift, wie die Initiale L (. iber generationis) aus dem Evangeliar des Johann von Troppau werden an Linienkompliziertheit und Linienausdruck kaum von irgendwelcher modernen Leistung übertroffen werden. Der Parallelismus in den Standarten, trabenden Rossen, reitenden Rittern, in dem Blatte des Codex Balduini Trevirensis „Kaiser Heinrich VII. auf seinem Zuge nach Neapel" ist geradezu verblüffend „hodlerisch".

(Der Schluß folgt)



FRITZ SCHERER — AM LEUCHTTURM

Münchner Glaspalast-Ausstellung



ALFRED COSSMANNS RADIERUNGEN ZU GOTTFRIED KELLERS „LANDVOGT VON GREIFENSEE“

Über die Art, wie man einen gedruckten Text „illustrieren“, d. h. durch Bilderbeigaben festlicher gestalten und seiner Nüchternheit entledigen soll, ist schon viel debattiert und geschrieben worden. Aber so heftig auch das eine von Fanatikern bekämpft und das andere von Theoretikern verlangt worden ist: ein allgemein anerkanntes und gültiges Schema gibt es bis zum heutigen Tage nicht; und man beeilt sich, hinzuzufügen: Gott sei Dank! Denn wie langweilig müßte es sein, wenn nun jedes Buch nach den gleichen, sozusagen kunstbehördlich genehmigten Gesetzen ordnungsgemäß mit Bildern und anderem Schmuckwerk versehen würde! Nein, das lassen sich die Künstler nicht nehmen, daß sie sich ihre Gesetze selbst vorschreiben — jeder seine eigenen — und ihnen dann folgen, soweit es die oft überströmende Phantasie überhaupt zuläßt. Und man könnte es jeden Augenblick beweisen, daß auf diesem Wege die schönsten und reichsten illustrierten Bücher zustande gekommen sind, die wir besitzen und die uns vor allem auch in den letzten Jahren geschenkt worden sind.

Also: kein Schema, sondern freischaltender Künstlerwille und ungefesselte Phantasie. Was natürlich nicht ausschließt, daß ein Künstler auch einmal durch weitgehende Selbstzucht und freiwilliges Sichbeschränken in räumlicher und jeder anderen Beziehung etwas ganz besonders Eigenartiges und Ungewöhnliches schafft. Vor so einen „Fall“ stellt uns der Wiener Stecher und Radierer Alfred Coßmann mit seinen eben

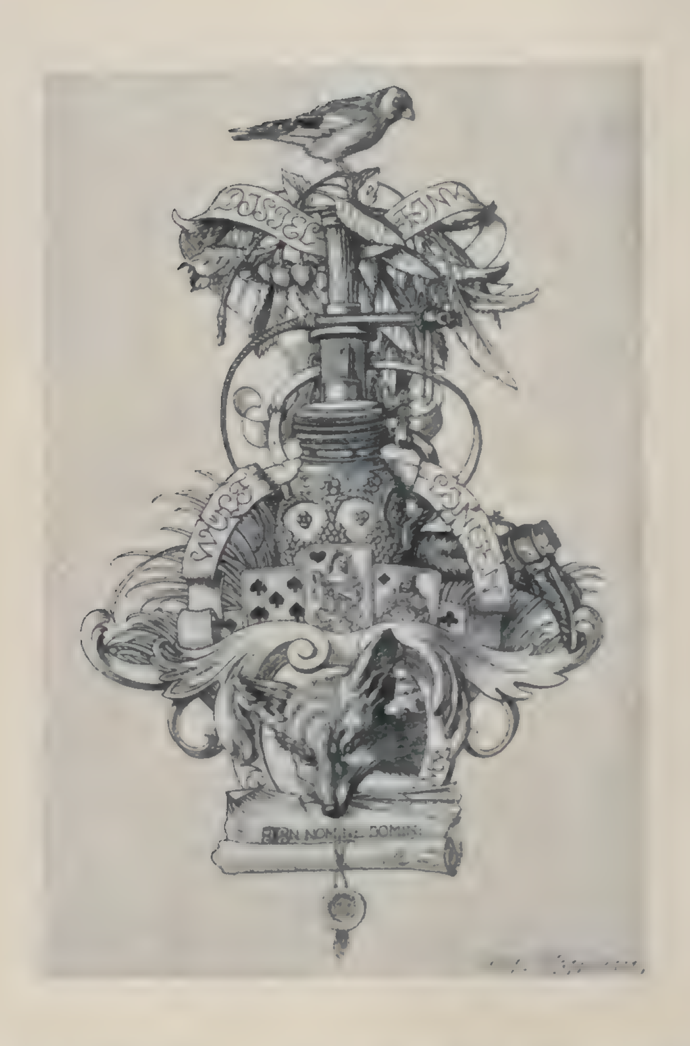
---

Der „Landvogt von Greifensee“ von Gottfried Keller. Mit 10 Stichradierungen von Alfred Coßmann. Vorzugsausgabe A auf Kais. Japan in Lederband M 360.—; Vorzugsausgabe B auf Bütten M 180.—; gewöhnliche Ausgabe, die Radierungen auf Kupferdruckkarton, M 50.—. München, F. Bruckmann A.-G.



vollendeten entzückenden zehn Radierungen zu Gottfried Kellers Novelle „Der Landvogt von Greifensee" (aus den Zürcher Novellen). Wer dieses klassische Musterbeispiel einer graziösen und dabei wohldisziplinierten, den erstaunlichsten Reichtum an Einfällen aller Art anscheinend mühelos bewältigenden Erzählungskunst kennt, wird zugestehen, daß sie Künstler von Phantasie in ganz besonders hohem Grade zum „Illustrieren" reizen muß. Die Situationen, die sich bildlich, mit dem Stift, fassen ließen, sind so zahlreich, daß es sich weit eher darum handelte, wo aufhören, als etwa, wo anfangen. Und man kann sich gut vorstellen, daß ein Künstler von normalem Illustrationsinstinkt zu dem Mittel gegriffen hätte, die Hauptmomente in ganzseitigen Einschaltbildern und alles übrige in vielen kleinen, in den Text gestreuten Skizzen festzuhalten.

Alfred Coßmann nun hat die lockende Aufgabe in vollkommen anderer und, wie man zugeben wird, sehr geistreicher Form gelöst. Viele werden wissen, daß Coßmann einer der Hauptmeister des dekorativen, epigrammatischen, markenartigen Exlibris ist. Er versteht es vortrefflich, eine Fülle von Bezüglichkeiten, Symbolen und Hinweisen in einer zeichnerisch streng gebundenen, dekorativen Formel zu konzentrieren; und es ist bewundernswert, wie sich in diesen Blättern der Klarheit des Gedanklichen eine außergewöhnliche Klarheit und Reinheit der Form (des graphischen Stils) gesellt. Diese Exlibris also in ihrer Eigenschaft als planvolle Bindungen verschiedenartigster, auseinanderstrebender oder sich suchender Elemente stellen die Grundform für Coßmanns ungewöhnlich originelle neue Keller-Radierungen dar. Es galt auch hier, wenn die Fülle des darstellungsfähigen Stoffes nur einigermaßen bewältigt werden sollte, auf jedem Blatt möglichst viel und vielerlei zu einer ideellen und graphischen Einheit zusammenzufassen. Und die Struktur der Novelle begünstigte diese Arbeitsweise. Da konnte man z. B. auf einem Blatt zunächst einmal den Herrn Landvogt selbst „illustrieren". Ein Rokokorahmen — die



Geschichte spielt im 18. Jahrhundert — umschließt das Ganze. Des Landvogts fünffach benarbtes Herz bildet, wie sich's gehört, das Zentrum der Komposition. Die fünf Körbe, die er sich von seinen fünf Flammen geholt, zieren artig den Rahmen; Degen, Pinsel und Auge des Gesetzes deuten auf den Soldaten, den Maler und den Richter, also auf die drei „Metiers" Landolts. Vier von den fünf Damen, die Landolt nach seiner Gewohnheit mit Vogelnamen belegt hatte, sind als Vöglein dekorativ „verwertet"; der fünfte aber, der „Hanswurstel", guckt ganz oben, kaum zu entdecken, durch den Degenknauf auf alle die hübschen und anzüglichen Dinge, die sich da so einträchtig zusammengefunden haben.

Man sieht an diesem Beispiel, wie Coßmann bei seinem illustrativen Bemühen zu Werk gegangen ist. Vielleicht findet mancher die Methode ein wenig ungewöhnlich; aber er wird zugeben müssen, daß sie sehr beweglich und außerordentlich reich an Möglichkeiten ist. Abgesehen vom Landvogt, hat also Coßmann auf diese Weise jeder der fünf Schönen und außerdem der Wirtschafterin Marianne ein gar vielsagendes graphisches Symbol, gewissermaßen ein modernes Phantasiewappen, mit auf den Weg gegeben. Ferner haben noch die Zusammenkunft der Damen auf Schloß Greifensee, die Ehelöffelepisode aus der Gerichtssitzung und der Tod der drei Hauptpersonen die Anregung zu je einem gesonderten Blatt gegeben. Bei keinem einzigen aber spürt man, trotz der Gebundenheit durch Format und Stil, auch nur den geringsten Zwang eines Schemas. Die Hinweise wie die ernsten und heiteren Anspielungen ordnen und formen sich anscheinend von selbst zu einem organischen Ganzen, das auch absoluten Wert und Reiz genug hat, gar nicht zu reden von der unnachahmlichen Feinheit und Sauberkeit der Nadelarbeit, die für Coßmann immer schon charakteristisch gewesen ist und in diesen Blättern einen, wie man meint, nicht mehr zu überbietenden Höchstgrad erreicht hat.

Im übrigen mag erlaubt sein, von einer wei-



teren Erklärung dieser köstlichen Radierungen Abstand zu nehmen. Das oben des näheren geschilderte Beispiel dürfte jedem Fingerzeig genug sein, wie er die übrigen neun Blätter an der Hand der Novelle betrachten soll. Und es ist ohne weiteres anzunehmen, daß es dem Geschickten wie dem weniger Gewandten ein großes Vergnügen machen wird, alle Einzelheiten der „imaginären Porträts" der Dargestellten zu erforschen und in ihren Zusammenhängen zu begreifen. Für solche, die Coßmann nicht genauer kennen, sei noch beigefügt, daß er 1870 in Graz geboren ist (seine sämtlichen Vorfahren sind allerdings Reichsdeutsche) und daß er seit vielen Jahren in Wien lebt, wo er auch die Schulen, und zwar zuerst die Kunstgewerbeschule und dann die Kunstakademie, besucht hat. Als Graphiker ist er Schüler von William Unger, in dessen Atelier er vier Jahre lang gearbeitet hat. In den letzten Jahren ist eine ebenso feine wie kleine Arbeit Coßmanns allgemein bekanntgeworden, ohne daß freilich die allermeisten eine Ahnung gehabt haben dürften, wer ihr Schöpfer sei: ich meine die österreichischen Briefmarken mit dem Porträtkopf Kaiser Karls, die mit dem Überdruck „Deutschösterreich" auch jetzt noch im Gebrauch sind. Man kann nur wünschen, daß Coßmann, in dem die ruhmreiche Tradition der österreichischen Stecherkunst sich erneut und lebendig erhalten hat, noch öfter mit solchen Aufgaben betraut wird. Ganz besonders aber hofft man ihm als Illustrator bald wieder zu begegnen. Talente wie er sind nicht so häufig, als daß man sie feiern lassen dürfte.

Richard Braungart

Bei Betrachtung bedeutender Kunstwerke am Einzelnen haften zu können, ist Zeichen eines mittelmäßigen Kopfes. Dagegen ist es aber ebenfalls ein Zeichen der Mittelmäßigkeit eines Kunstwerkes, wenn man über das Einzelne nicht hinauskann, wenn es sich dem Ganzen gewissermaßen in den Weg stellt.

Hebbel

Der Eindruck einer Landschaft soll sich aus den Einzelheiten zusammenweben, nicht aus einem Hauptgegenstand ausstrahlen, wie es bei Historienbildern meistens der Fall ist. Friedrich Ratzel

PLASTIKEN VON FRITZ BEHN

In seinem Atelier in München hat der Bildhauer Fritz Behn eine Ausstellung von etwa hundert seiner Werke aller Techniken veranstaltet, das erstemal unseres Wissens, daß ein Bildhauer in München eine derartig umfangreiche Ausstellung aus eigenem Antrieb und Mitteln veranstaltet.

So sehen wir endlich einmal Plastik im Freien aufgestellt, wohin sie von Natur gehört: in dem Ateliergarten, vor dichten Bäumen und Büschen, stehen ernsthafte Gruppen für Grabmäler; besonders eine überlebensgroße liegende Figur eines sterbenden Kriegers für den Soldatenfriedhof in Lübeck ist bemerkenswert.

Monumentalwerke, wie der Entwurf für das seinerzeit geplante Bayerndenkmal für die Falkensteinwand am Königssee, ein riesiges Löwenrelief, ferner die überlebensgroße Figur einer sterbenden Amazone zu Pferd, Tiere in Bronze, Einzelfiguren und die graziöse Gruppe einer lebensgroßen Diana mit Gazelle, recht für einen heiteren Park geschaffen. So erst versteht man dekorative Plastik, deren stimmungsvolle Wirkung auf den konventionellen offiziellen Jahresausstellungen uns leider nie geboten werden kann. Ein Problem der Plastik wird hier angedeutet, dessen Verwirklichung man für München, ob auf öffentlichen Stadtplätzen wie dem Königsplatz oder im Nymphenburger Park, nur wünschen könnte.

Im Atelier selbst sehen wir einen Raum, der ein Beispiel sein könnte für den Saal eines Sammlers: die verschiedenartigste Plastik in Reliefs, Steinfiguren, Bronzestatuen, Büsten ist hier zu guter Harmonie vereint. Eine in poliertem buntem Marmor ausgeführte weibliche Figur „Erde“, die prachtvoll wie Email grün patinierte Bronzefigur einer Tänzerin und der Leopard aus geschliffenem Muschelkalkstein sind hier die Hauptstücke.

Den Hauptraum beherrscht eine doppeltlebensgroße „Pietà“, zu der der Krieg die innere Anregung gab und die als Gedächtnismal für das Mittelschiff einer großen gotischen Kirche in Lübeck geplant wurde. Büsten in allen Materialien und kleinere Kompositionen, Tiere, Zeichnungen, Lithographien, malerische Entwürfe zeigen in einem dritten Raum Behns Interesse und Können auf allen Gebieten der Darstellung und Technik.

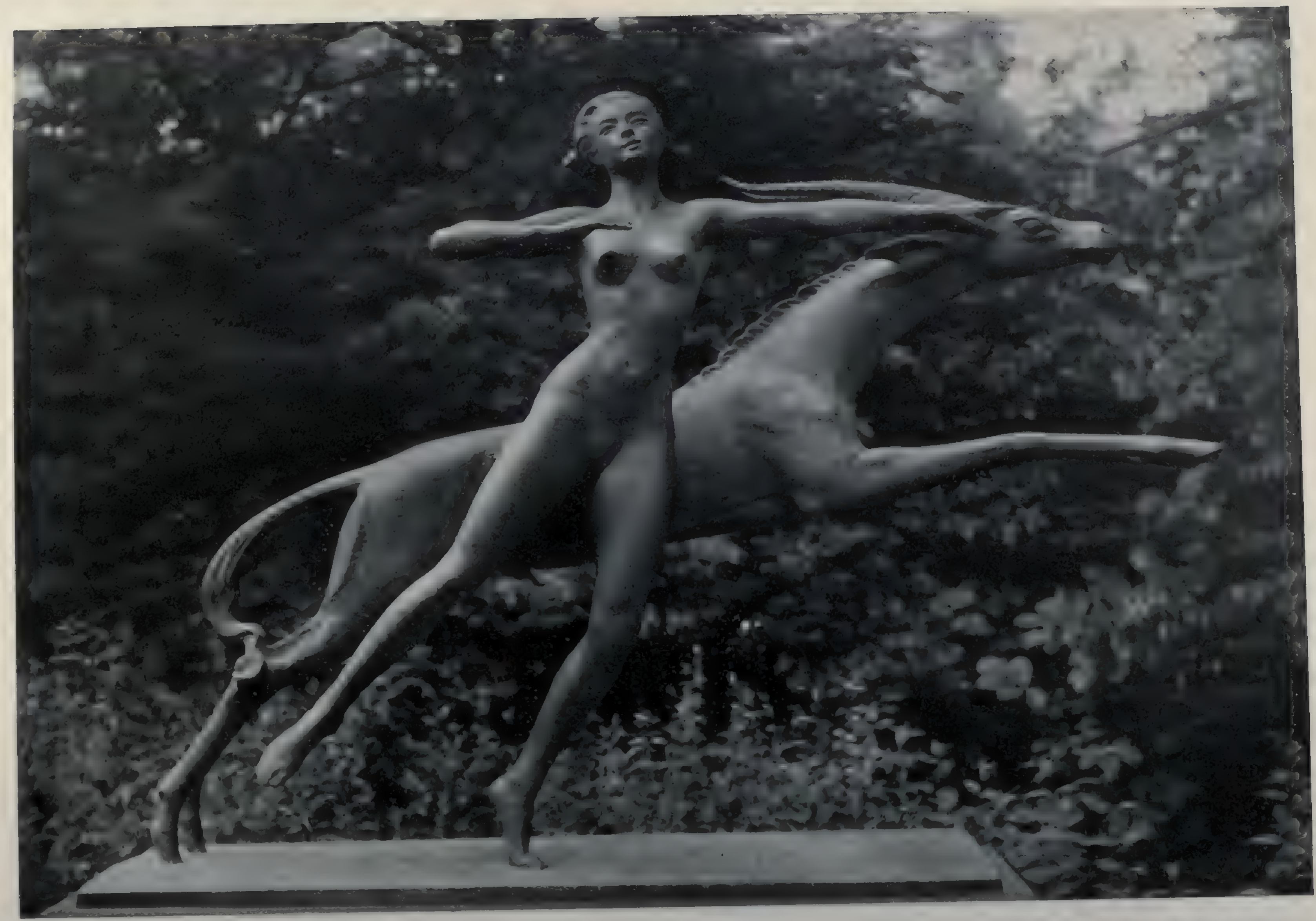
Wir kommen auf das Wesen des Schaffens Fritz Behns noch ausführlicher zurück und bringen heute nur eine kleine Anzahl der markantesten Werke in Abbildungen.



ALFRED COSSMANN ■ RADIERUNG ZU G. KELLER, „LANDVOGT V. GREIFENSEE“



FRITZ BEHN STERBENDE AMAZONE



FRITZ BEHN DIANA MIT GAZELLE



FRITZ BEHN SUALLA-ANTILOPE



FRITZ BEHN — LEOPARD



CARL PIEPHO ROKOKOFIGUR UND ROSE



OTTO PILZ — JUNGER BÄR

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

AUSSTELLUNG 1919 DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN

Die Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden, wiederum in der neuen städtischen Ausstellungshalle, macht in ihrer geschmackvollen Gesamtanordnung einen vorzüglichen Eindruck. In der Auswahl der Gemälde, ebensowohl in dem Vorhandenen wie im Fehlen einer Reihe bekannter Mitglieder der Vereinigung bekundet sich die ausgesprochene Neigung der maßgebenden Künstler nach links, wenn auch nicht gerade zum Expressionismus, so doch entschieden zur starken Betonung der Farbe als Ausdrucksmittel. Sie ergibt sich auch daraus, daß man Emil Nolde, dem Großmeister glühender Farbengebung, einen ganz großen Saal allein eingeräumt und außer ihm noch Max Pechstein mit fast einem Dutzend Bildern zugelassen hat. Aber auch bekannte Dresdner Meister wie Sterl, Rößler und Hegenbarth sind in der Farbigkeit weiter gegangen als in früheren Jahren. Im übrigen herrscht, abgesehen von dem ausgesprochenen Expressionismus, den ja jetzt die Secession Gruppe 1919 in eigenen Ausstellungen vertritt, die ganze Mannigfaltigkeit neuzeitlichen Schaffens in malerischer Gestaltung, wie sie die eines einheitlichen Stils entbehrende Kunst unserer Tage nun einmal kennzeichnet.

Robert Sterl, dessen Schaffensgebiet schon immer die werktätige Arbeit war, hat sich mit seinen drei Gemälden „Aus dem Eisenwerk" eine neue Seite dieses Gebiets erobert. Nicht die Vielgestaltigkeit, wie wir sie aus Menzels Eisenwalzwerk kennen, zog ihn an, sondern die malerische Wirkung rotglühender Eisenmassen im Widerschein auf den wuchtigen halbnackten Körpern der Arbeiter im Verein mit dem leidenschaftlichen, fast kämpferischen Eifer, mit dem die muskelstarken, glutgewohnten Männer bei ihrem Werk sind. Besonders in dem dritten Bilde ist dies darzustellen Sterl überzeugend geglückt. Von Otto Gußmann sehen wir reizvolle Blumenstilleben von feinem dekorativem Geschmack, sowie ein zartes Kinderbildnis und ein „Sitzendes Mädchen" in natürlicher Auffassung und feiner malerischer Haltung. Seine „Diana" zeigt den Künstler wieder auf den Pfaden dekorativer Stilisierung und ist in ihrer Farbigkeit überzeugender als Richard Drehers Gruppe „Luna und Endymion" mit lebensgroßen Gestalten, deren Wirklichkeitskraft die leise poetische Stimmung der antiken Anschauung allzusehr übertönt. Dafür erfreut uns Dreher wieder mit fünf seiner stilisierten Landschaften durch kräftige Linienführung und zielsichere feste Formengestaltung; mag die Gestaltung an einzelnen Stellen etwas



HANS NADLER LANDSCHAFT MIT PFERDEN
Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ungleich erscheinen, so packt uns Dreher doch immer wieder mit seiner ganz eigenständigen, uns als deutsch anmutenden Kraft. Otto Hettner hat mit „Klagenden Frauen", einem „Gethsemane" und einem „Hiob" einen Ausflug ins Expressionistische versucht, aber die drei Bilder sind nur eine Warnung vor solchen Übergriffen in wesensfremde Stilgebiete. Besser gelungen ist Hettners an 7 m hohes Riesengemälde „Parnaß" mit 30 lebensgroßen Gestalten; fehlt auch dem Aufbau der beherrschende Mittelpunkt, der Ausgestaltung eines altgriechischen Parnasses das geistige Band, so imponiert doch das große Bild als farbig-dekorative Gesamtleistung. Ein vortreffliches Bildnis und einige kleinere Bilder zeigen Hettners sonstige tüchtige Kraft.

Überraschend tritt der bekannte Architekt Hans Poelzig, Stadtbaurat von Dresden, mit 21 Gemälden auf, die er nach eigener Mitteilung „in Mußestunden, lediglich aus einem Bedürfnis heraus, die Einseitigkeit der architektonischen Arbeit durch Tätigkeit auf einem anderen künstlerischen Gebiete zu ergänzen", gemalt hat. In dem mosaikartigen, punktierenden, etwas vernebelten Farbenauftrag macht sich die architektonisch empfindende Anschauung Poelzigs stark geltend. Einzeln oder zu zweien und dreien angeordnete Köpfe und Halbfiguren: Christus und die Schächer (dreimal), Christus allein, Pietà, St. Georg, Hexen, Kämpfer, Tiere sind die Vorwürfe dieser sehr eigenartigen Schöpfungen, von denen wenigstens einige wie St. Antonius, Antike, Christus, Pietà auch über den Wert für Poelzig selbst hinaus durch die wesenbetonende Kraft zu wirken vermögen. Die Bilder sind in zwei Reihen vorzüglich wirksam angeordnet und einzelne können in geeigneter architektonischer Umgebung wohl angebracht sein. Ludwig von Hofmann bringt einige kleinere Bilder seiner Art, ideale Gestalten in rhythmisch beschwingter Anordnung, die uns in eine schönere sorgenfreie Welt voll Feierlichkeit und Anmut führen; besonders gelungen sind Opferschalen und Flötenspiel. Paul Rößler



Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ALEXANDER GERBIG
SÄEN

7*



Ausstellung der
Künstlervereinigung Dresden

EDMUND MOELLER
▫ SCHICKSAL ▫



Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ARTUR LANGE
▫ BRUNNEN ▫

fesselt in dem „Sitzenden Mädchen“ durch die weiche wohlausgeglichene Farbenharmonie, in dem Kinderbildnis überdies durch beseelte Natürlichkeit. Die Sonderausstellung von Gustav Meyer-Buchwald erregt erneut unser Bedauern, daß dieser begabte Künstler als ein Opfer des Krieges dahingegangen ist, ehe seine Gaben völlig entwickelt waren. Eine ganze Reihe trefflicher Bildnisse zeigen in ihrer Gesamtheit das erfolgreiche Streben des Künstlers, mit der Farbe zu klarer Durchbildung zu kommen. Seine Entwicklung zu starkfarbiger Schönheit künden besonders die reizvollen Blumenstilleben.

Der Hervorhebung wert sind weiter: Erich Buchwald-Zinnwalds in kräftiger Eigenart vereinfachte erzgebirgische Landschaften, Emanuel Hegenbarths Waldbach, Herbsttag und Rehgruppe — alle drei gültige Zeugnisse einer treffsicheren geschmackvollen impressionistischen Malerei, und Hans Nadlers Bilder aus dem Grödener Lande, besonders die Mädchen in der Ernte, in denen er alte und neue malerische Mittel nicht ohne Erfolg zu vereinigen sucht. Artur Hennig (Meißen) gibt in seinen graugetönten Bildern „Die Vertriebenen“ und „Die Katastrophe“ wohlgeschlossene Gruppen von Gestalten, die dem Unheil anheimgegeben sind. Fritz Winklers Tierbilder, Pferde und Esel und Heinrich-Sahres Bildnis eines Hundes zeigen Franz Marcs Nachklang nicht ohne eigene Begabung, wenigstens nach der Farbe hin. Zwei Bildnisse von Oskar Kokoschka sind innerlich stark belebte Charakterbilder voll wühlender Leidenschaftlichkeit, aber ohne starken Farbenreiz; Anton Cilio-Jensen geht ebenso in seinem Bildnis wie in seinen beiden Stilleben mehr auf geschmackvolle glänzende Farbenfreudigkeit aus. Nennen wir noch von Dresdener Werken: Alexander Gerbigs an Hodler gereifte Säerin, gute Bildnisse von Fritz Stotz und Ernst Richard Dietze, Eugen Brachts auf große Wirkung gemalten Abendregenbogen und Herbert Lehmanns stilisiertes Bild „Aufstand“, so bleiben schließlich noch die beiden Berliner Säle zu mustern, deren einen allein Emil Nolde mit 35 Gemälden einnimmt. Der Künstler, der, wie wir mit Überraschung lesen, bereits 52 Jahre alt ist, steht als Farbenkünstler einzig da. Alle seine Vorwürfe: Strolche, Reisegefährten, Der Herrscher, Leute im Dorfkrug, Christus am Kreuz mit zwei Getreuen, Drei Russen, Tanz vorm König usw., alle müssen sich gefallen lassen, als Träger von



ARTUR HENNIG DIE KATASTROPHE



G. MEYER-BUCHWALD HERRENBILDNIS

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

Noldes glühenden Farbenphantasien behandelt zu werden. Alles bisher Geschaute an koloristischer Leuchtkraft überbietend, hängen diese Bilder wie eine Sammlung feuerfunkelnder Juwelen nebeneinander, ein einziger glänzender Farbenrausch. Mit Anforderungen an Wiedergabe irgendwelcher Wirklichkeit kommt man diesem Künstler nicht nahe, höchstens, daß die wundervollen Blumengärten uns an die einstigen Darmstädter Farbengärten von Olbrich erinnern können, und daß die Frau zwischen Blumen, das Mädchen im Garten auf wirkliche Eindrücke zurückgehen mögen, den meisten anderen Gemälden wird man wohl nur näherkommen können, wenn man sie mit den naiven Augen eines noch im Märchen und im Märchenhaften lebenden Kindes ansieht. Das köstliche Gemälde „Kind und großer Vogel" weist unmittelbar in diese Märchenwelt hinein. In anderen Bildern sehen wir groteske, auch wohl satirische Übertreibung, grausigen Humor, phantasieerfüllte Poesie — alles getaucht und durchtränkt von überirdischer, zum Teil symbolischer Wucht und Pracht der ungebrochenen Farben, wie man sie noch nie und nirgends gesehen hat. Am schwersten wird man der Kreuzigung nahe-



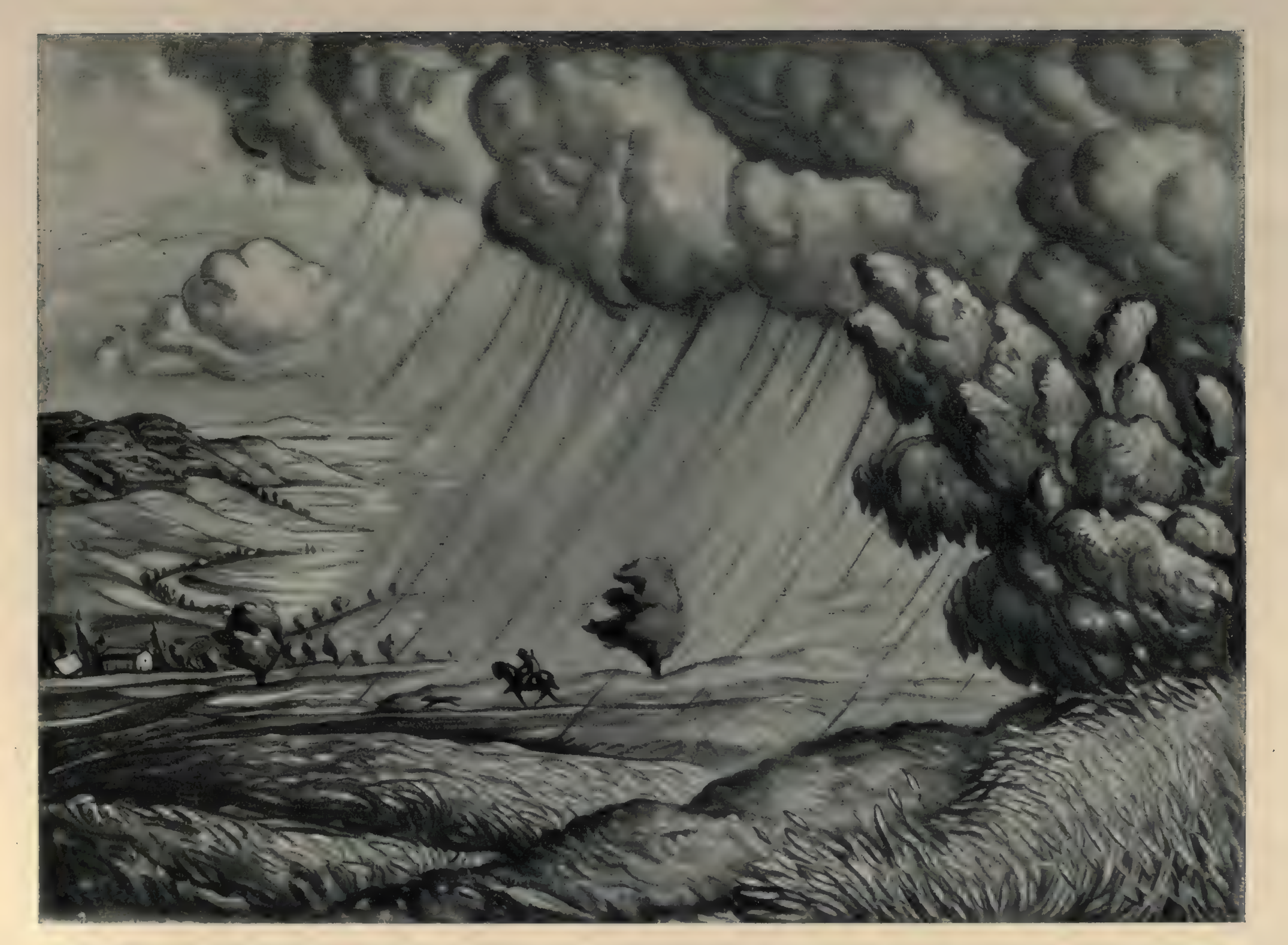
BERNHARD MÜLLER — ERNTE

Ausstellung der Kunstlervereinigung Dresden

kommen; die Zerrissenheit und die rohe Kraft ist hier nicht durch monumentale Auffassung und Wucht des Ausdrucks überwunden, wie dies bei den entsprechenden Bildern von Grünewald und Lovis Corinth der Fall ist. Dagegen weiß uns Nolde durch die schlichte Innerlichkeit und durchempfundene Geschlossenheit seiner Grablegung recht wohl zu packen und festzuhalten. Die Gesamtausstellung von Noldes Gemälden ist jedenfalls wohl geeignet, uns diesen Künstler in einer ganz selbständigen Eigenart als eine der stärksten Persönlichkeiten der Kunst unserer Zeit nahezubringen.

Anderer Art ist Max Pechstein. Seine Gemälde wie Aus Palau, Mondscheinversammlung, Rupackversammlung, Götze und Blumentopf, Bildschnitzer aus Palau, zeigen als Proben, wie seine Phantasie durch seinen Aufenthalt unter den Südseeinsulanern befruchtet und bestimmt worden ist. Mit der Primitivität dieser Menschen außerhalb der verfeinerten Weltkultur hat Pechstein uns die Kunst einem in anderen Breiten gereiften Farbenempfinden herangeführt, und man wird diese Kunst, auch wenn man über die ethnographische Fremdartigkeit der Vorwürfe nicht leicht hinwegkommt, gern als groß und bedeutsam anerkennen. Mutter und Kind, der liegende Akt, Der rote Kimono, Vor blauem Vorhang zeigen seine Kunst eigenartiger Farbenharmonien, der Zusammenfassung der Farben zu geschlossener Wirkung besonders stark. Von den übrigen Berlinern tritt noch — der nach Breslau berufene — Otto Müller hervor: eine liegende Frau und zwei Landschaften zeigen eine Neigung zu lyrisch-idyllischer Auffassung in feinen gedämpften Farben, in der seine eigenartige Stärke beruht.

In der Plastik tritt am wuchtigsten Edmund Möller auf. Für ein Denkmal der Freiheit hat er drei überlebensgroße männliche Gestalten modelliert: Aktion, Befreiung, Depression, die er sich auf einem breitgestreckten Stufenunterbau so angeordnet denkt, daß die stehende die Mitte einnimmt, während die beiden anderen



RICHARD DREHER — LANDSCHAFT

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ihr den Rücken zukehren. Grüne Pflanzen im Oval sollen die weitausladende Gruppe umgeben. Eine gewaltige Leidenschaftlichkeit durchzuckt die drei Gestalten. Am besten gelungen ist die wohl zusammengeschlossene, aus dem Block mit sicherem Formengefühl herausgehauene Niedergeschlagenheit; die beiden anderen Gestalten leiden an übertriebener Gewaltsamkeit. Von Artur Lange sehen wir zwei Brunnen: einen stark bewegten mit fünf nackten Männern, die im Kreise einander an den Händen halten: 1908 sahen wir diese Gruppe mit Kolossalgestalten unter dem Namen Quelle der Kraft, nunmehr hat sie der Künstler verkleinert umgearbeitet und in Bronze gegossen, wobei die Wucht der ursprünglichen Arbeit etwas verlorengegangen ist. Der zweite Brunnen, eine weibliche Mittelfigur mit zwei Jünglingen zur Seite, ist im Gegensatz zum ersten in streng stilisierten, ja altertümelnden Formen gehalten. Eine vorzügliche Arbeit ist Karl Albikers (Ettlingen) wohlgegliedertes und durchgebildetes Relief der drei Grazien. Von Peter Pöppelmann sehen wir den fein modellierten Torso eines jugendlichen Mädchens, von Otto Pilz einen trefflichen jungen Bären in Holz, von Georg Türke eine anmutige Tänzerin, von Kurt Bauch eine zarte Frauenbüste, endlich gute Bildnisköpfe von Lange, Pöppelmann, Alexander Höfer u. a.

Paul Schumann



OSKAR KOKOSCHKA — ELSE KUPFER

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden



ANTON CILIO-JENSEN — BILDNIS

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

PARALLELEN IN DER KUNST DES MITTELALTERS UND DER FRÜHRENAISSANCE ZUM MODERNEN EXPRESSIONISMUS

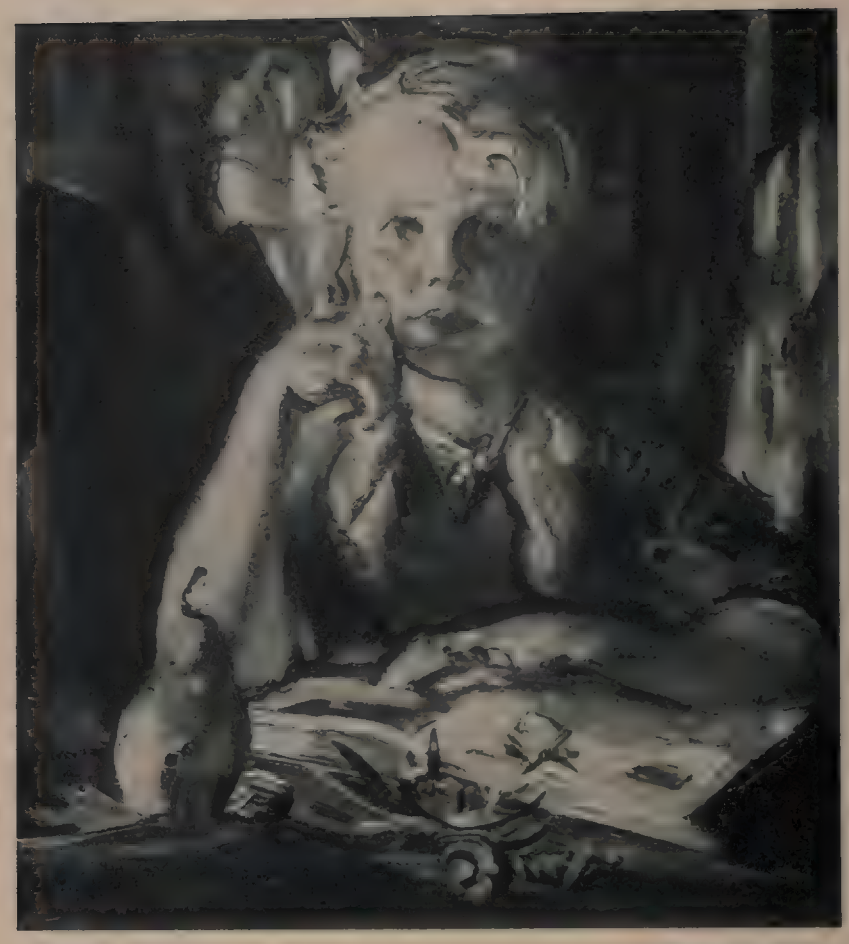
II.

Die italienische Frührenaissance gibt interessante Beispiele für weitgehendste künstlerische Herrschaft der Linie. Von höchstem Interesse ist, wie ein so warmfühlender Künstler wie Fra Angelico so kalt berechnend seine empfindungsreiche Kunst auf der Linie aufbaut. In seiner berühmten „Kreuzabnahme" der Akademie zu Florenz löst sich die peinlich symmetrische Komposition wie von selbst, in wahrhaft übermäßigem Diagonalenspiel, in planimetrische Figuren auf. Der Heilandskörper, der gerade vom Kreuzesstamm herabgenommen wird, bildet zu diesem eine Diagonale. Eine zweite Diagonale, die mit der ersten ein Andreaskreuz bildet, wird durch die Arme Christi angezeigt. Stellung und Haltung der umgebenden Personen



Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

ROBERT STERL
▫ KASAN ▫



PAUL RÖSSLER — MÄDCHEN, SITZEND

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

und sonstigen Kulissen setzen die Diagonaltendenzen fort. Mit Leichtigkeit entdeckt man in der Bildkonstruktion eine Reihe spitz- und rechtwinkeliger Dreiecke. Unzweifelhaft liegen hier die Keime zu mathematischen Bildgefügen, wie solche in unseren Tagen Expressionisten vom Schlage eines Pablo Picasso, eines Franz Marc in letzter Konsequenz des gleichen Gedankens zum äußersten Extrem brachten. Fra Angelico da Fiesole als Vorläufer und Schrittmacher der modernen Kubisten! Wer wäre je auf solchen Gedanken gekommen? Und doch ist die Tatsache unbestreitbar. Die „Kreuzabnahme“ beweist es. Die peinlich genau abgezirkelte Architekturmalerei mit Burgen, Umwallungen, Häusern im Hintergrund links dieser Tafel läßt den Klosterbruder schon als den bedeutsamen, einen wirklichen Fortschritt in der Quattrocentokunst darstellenden Architekturmaler der Fresken in der Nikolauskapelle des Vatikans ahnen. Der moderne expressionistische Architekturmaler Alexander Kanoldt mit seiner die Wirkung jeder Linie berechnenden Bautenmalerei, Maria Caspar-Filser, wenn sie ihre Städtebilder planimetrisch gewissenhaft zerlegt, wollen und schaffen nichts anderes. Solche planimetrisch ausgetüftelte Architekturmalerei war schon höchstes Ideal der Sienesen des Trecento. Ambruogio Lorenzettis „Folgen der guten Regierung“ im Rathaus zu Siena und „Leichenbegängnis Mariens“ von Taddeo di Bartoldo, ebenfalls al fresco an gleicher Stelle, sind in ihrer übermäßigen Anhäufung äußerst korrekt abgezirkelter gotischer Architekturmotive im Hintergrund erstaunlich interessante Seitenstücke zu Betätigungen architektonischen Formgefühls moderner Expressionisten. Die frühen Sienesen, die gern ein Empfindungsmaximum in ihre Kompositionen hineinzwangen, bieten noch mancherlei Parallelen zu den mit der gefühlsstarken Linie operierenden Modernsten. Der größte malende Dramatiker der Sienesen, Barna, mit der in schwellende Formen und springende Linien hineingegossenen Wucht, die



PAUL WILHELM GÄRTNEREI

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

seinen Passionsfresken in der Kollegiatkirche zu San Gimignano so übermächtiges Leben verleiht, überquillend z. B. im „Judaskuß", in der „Geißelung", findet die modernen Anhänger seiner Prinzipien in Karl Caspar, Gustav Jagerspacher und in der Leidenschaft, welche diese Meister der Gegenwart aus der elementaren Kraft der Linien und Formen ihrer ebenfalls die Heilandspassion mit Vorliebe pflegenden Kunst sprühen lassen. Diejenigen Sienesen des Trecento dagegen, welche, der im allgemeinen lyrischen Eigenart sienesischer Kunstauffassung durchaus entsprechend, ihr zartes Empfinden in dem nervös feinen und graziös gewundenen Linienspiel der Konturen ihrer Madonnen und Heiligen ausgegeben haben, etwa Simone Martini und Ambruogio Lorenzetti, haben das Geheimnis der sentimentalen Linie, der sanft beseelten weichen Formung einer ganzen Reihe moderner Expressionisten — von welchen wohl nur eine kleine Minderzahl diese Vorläufer kennt — vorausgenommen. Adolf Erbslöh, Moriz Melzer, Otto Kopp, Willi Nowak, Otto Th. W. Stein, Adolf Schinnerer, das sind modernste Meister, bei welchen das Fundament ihrer Gestaltungen völlig in der „sentimentalen Linie" liegt und in der durch das zarte Zusammenweben solcher geborenen sanften Form, die oft genug wie ein Nebelgespinst im nächsten Augenblick wieder zerrinnen zu wollen scheint. Die 52 Lichtdrucktafeln in meinem Buche über die „Blütezeit der sienesischen Malerei" (Heitz, Straßburg) beweisen, abgesehen vom Buchtext, selbst dem weniger geschulten Auge, daß die Sienesen nicht nur die hauptsächlichsten Ideenmaler der Italiener sind, — man denke an die Allegorien in den Rathäusern zu Siena und San Gimignano, an die weit überwiegende sienesische Autorschaft bei den Allegorien im Campo Santo zu Pisa und in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella zu Florenz — sondern auch die „Gefühlsfanatiker" und die „Linienfanatiker" unter den Italienern. Daß neben den primitiven Kölnern gerade die primitiven Sienesen Verwandte der modernen Expressionisten sind, kann demnach nicht mehr verwundern. Die höchste Vollendung in der künstlerischen Ausdeutung der sentimentalen Linie gab allerdings ein von den Sienesen weitgehendst beeinflußter Florentiner des Quattro-



Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

LUDWIG VON HOFMANN
FLÖTENSPIEL



PETER PÖPPELMANN BÜSTE

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden

cento: Sandro Botticelli. Was als absoluter Wert an Gefühlsinnigkeit und Grazie in die Linie überhaupt hineingelegt werden kann, das ist in Gemälden Botticellis wie „Magnificat", „Madonna del Passeggio", „Primavera" unübertroffen erreicht. Gerade in Botticellis Kompositionen, überaus auffällig eben in der „Primavera" mit dem Reigen der drei Grazien, ist übrigens auch die Rhythmik, dieses ausgesprochen musikalische Element in der modernen expressionistischen Malerei, schon für die Vollbewertung des Gesamteindrucks ganz ausschlaggebend vorhanden. Zahlreich sind ferner die „Parallelismen" in dem Primavera-Bilde, die zwischen Flora und Zephyr springen am kräftigsten in die Augen. Daß ein Expressionist wie Heinrich Heidner, der in bezug auf abgewogene Rhythmik und Harmonie in der Komposition sozusagen zu den allermusikalischsten unserer modernsten Künstler gehört, sich eingestandenermaßen vor Gemälden Botticellis am höchsten begeistert und angeregt fühlt, erscheint da ganz natürlich, ja selbstverständlich.

Der im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nach Christus im Schloß Runkelstein bei Bozen in Tirol an die Wand gemalte „Reigentanz" verdient in diesem Zusammenhang insofern Interesse, als die rhythmischen Probleme, die Bewegungsmotive, Takt, Harmonie — und dies nicht nur bei den tanzenden Rittern und Ritterfrauen, sondern auch in der Parallelstellung, Streckung und Windung der Bäume und dekorativen Pflanzenbildungen des Hintergrundes — für den Künstler ausschließlich das Wesentliche waren, während er die körperliche Erscheinung immer nur schematisch andeutete, bewußt vernachlässigte. Hier haben wir zweifellos im Prinzip schon das, was bei den „Tänzerinnen" von Seurat, Cézanne, Matisse, Severini, bei welchen sich die ganze Komposition in ein ruheloses Spiel sich schwingender Linien völlig auflöst, in bis zum äußersten Extrem sich steigernder Weise auf die Spitze getrieben wird.

Die angeführten Beispiele mögen genügen, als hauptsächlichste aber keineswegs alle Vergleichsmöglichkeiten ausschöpfende Typen. Eine solche umständliche Behandlung des Themas dürfte den Rahmen eines Aufsatzes überschreiten, ja ein Buch füllen. An treffendem Material hierzu fehlte es sicher nicht. Aber auch das im vorhergehenden in notwendiger Beschränkung Gegebene wird überzeugt und in bezug auf wesentliche Erscheinungen des künstlerischen modernen Expressionismus die bekannten Worte des Rabbi Ben Akiba in Gutzkows „Uriel Acosta“ wieder einmal bestätigt haben: „Nichts Neues unter der Sonne.“ Alles schon einmal dagewesen. Daß die Neuesten mehr zu allerschärfsten Extremen vielfach neigen als die Älteren, steht damit nicht in Widerspruch. Um falschen Folgerungen auszuweichen, sei mit der Feststellung geschlossen, daß vorstehende Parallelsetzungen durchaus kein Werturteil über den modernen Expressionismus in sich begreifen wollen; Stellung zu ihm, als einer dem Zeitgeist entsprechenden Kunsterscheinung zu nehmen, war nicht die Absicht. Am wenigsten sollten unsere Ausführungen alle Übertreibungen und Willkürlichkeiten decken, die unter der Firma „Expressionismus“ in unseren Tagen umzugehen belieben.



ERICH BUCHWALD-ZINNWALD — VORFRÜHLING IN ZINNWALD

Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden



MAX MAYRSHOFER SOMMERTAG

ZU DEN LITHOGRAPHIEN MAX MAYRSHOFERS

Vor Jahren hat Max Mayrshofer in verschiedenen Münchner Ausstellungen mit seinen Bleistiftzeichnungen, die von der leckersten Technik getragen, eine Fülle von Eindrücken des bunten Lebens der Gegenwart vor den Betrachtern ausgeschüttet; ein gewisser Hang zur Groteske war dabei verspürbar, besonders in den Krüppelszenen und Bacchanalen, und betonte das Außerordentliche im Wesen dieses künstlerisch isolierten, durch und durch originellen Graphikers. Nun tritt er mit Lithographien an die Öffentlichkeit, die in ihrer Delikatesse der Technik und in ihrem stofflichen Reiz so fesselnd sind, daß sie kein Kunstfreund übersehen kann. Es sind Mayrshofers lithographische Erstlinge und wie sind sie ihm geglückt! Es ist für den, der sich in Mayrshofers Eigenart versenkte, fast selbstverständlich, daß dessen künstlerisches Wesen mehr zum Stein als zur Kupferplatte hindrängt, wenn er über das zeichnerische Originalblatt hinaus in einer graphischen Technik von seinen künstlerischen Absichten Zeugnis ablegt. Das Flachdruckverfahren hat den Vorzug der Reagenz auf den leisesten Kreidestrich, der Weichheit, der eminenten Saftigkeit, des fast malerischen Ineinandergleitens der Flächen. An Tiefenwirkung und an Nuancierung in der Betonung der Zwischenwerte der ungeheuren Skala von Weiß zu Schwarz steht die Lithographie der Radierung und ihren komplizierten Methoden nicht nach. Sie wird immer von den ganz malerisch empfindenden, den Kontur und jede absolut zeichnerische Bekundung ablehnenden oder wenigstens scheuenden Künstlern, wie deren einer Max Mayrshofer ist, der Radierung gegenüber bevorzugt werden. Die Lithographie war das beliebteste Ausdrucksmittel des Impres-

Die neun hier wiedergegebenen Blätter bilden eine Auswahl aus den soeben bei F. Bruckmann A.-G. in München erschienenen 20 Lithographien Max Mayrshofers, den ersten, mit denen der ausgezeichnete Künstler an die Öffentlichkeit tritt.

sionismus und der Impressionisten in der Blütezeit dieser trotz allem leise abklingenden Richtung (oder besser: technischen Ausdrucksform) der bildenden Kunst. Das blitzartige Packen eines Details, seine skizzenhafte, absolut malerisch-realistische Ausformung, die den Impressionismus charakterisiert, mußte von selbst, wenn über das Kohle- und Bleistiftblatt hinauszuwirken beabsichtigt war, zum Stein und zur Lithographenkreide führen. Max Slevogt z. B., der Anführer der jüngeren Generation des Impressionismus, hat sich der Lithographie in vielen Fällen bedient und eine technische Beherrschung dieses Ausdrucksmittels erreicht, die auch den Sachverständigen staunen macht.

Mit dieser Verknüpfung von Lithographie und Impressionismus will nicht ohne weiteres Max Mayrshofer in die Reihe gesinnungstreuer Impressionisten gestellt sein. In seinem gezeichneten Werk der jüngsten Vergangenheit überwiegen die Darstellungen, die nicht aus dem Kreis der Anschauung, sondern aus der Vorstellung hervorgingen. Seine Kunst schwingt, sie ist nicht an Erdenschwere gebunden. Mayrshofer ist nichts weniger als unphantastisch. Die Realitäten halten ihn nicht. Unter seinen Lithographien sind solche, die an die Gesichtefülle des Delacroix gemahnen, der sich auch gerne mit Lithographie beschäftigte. „Kriegslager", „Panik" mit dem fast gespenstisch wirkenden, aus der Fülle des Schwarz herausgearbeiteten Licht, sind Blätter von fesselnder Geistigkeit. Erstaunlich der Fluß der Zeichnung, der schmetternde Rhythmus! Die Szenen der Raufenden und Streitenden erschöpfen sich nicht im Gegenständlichen, nicht in unmittelbarer Schaubarkeit. Es ist eine Groteske der Stimmung in ihnen, die über das plump Motivliche triumphiert, die Zeuge ist der Geistigkeit dieser Blätter.

Andere im Eindruck unendlich graziöse Lithographien, die an den oberbayerischen Weßlinger See führen und im beherrschenden landschaftlichen Rahmen badende Frauen zeigen, sind nach der Stoffsetzung allerdings dem Impressionismus verwandt, aber das Zufällige, Beiläufige, Gelegenheitliche impressionistischer Zeichnung ist nicht mehr in ihnen. Es ist verspürbar, wie überall der von außen angesprungene Eindruck »verdaut« ist, wie das Erlebnis des Auges übersetzt ist in ein geistiges Erlebnis, wie Kompositionsgedanken und Kompositionsgesetze, die sich Mayrshofer selbst gegeben hat, in Erscheinung treten. Es scheint Mayrshofer darauf nicht anzukommen, die Motive an sich auszuformen, sondern durch die Motive einer Stimmung Ausdruck zu geben, die auf Helligkeit, Sommerfreude, Lebenslust geht, und zu deren Ausschöpfung er diese Fülle Lichtes, diese Weihe, diese schöne Körperlichkeit benötigt. Und wie gelang ihm das! Es ist Jubel und Entzücken, eine ganz unsagbare, sieghafte Lebensfreudigkeit eingefangen in den schönen Blättern, die zum Köstlichsten gehören, was in neuerer Zeit durch das Ausdrucksmittel der Lithographie zu den Kunstfreunden sprach!

Die Berührung mit dem Impressionismus beschränkt sich auf Außenbezirke der Kunstübung Mayrshofers, und wenn er sich des graphischen Lieblingsmaterials impressionistischer Künstler, der Lithographie, bedient, so ist es, weil er selbst im höchsten Maße malerisch in seiner Formensprache ist, beweglich und spontan im Ausdruck — unter dieser Epidermis aber ist er reicher, geistiger, versonnener als die impressionistischen Programm-Maler. G. J. W.



MAX MAYRSHOFER EINHALT



MAX MAYRSHOFER MITTAG



MAX MAYRSHOFER — SOMMERLUST

BILDERERHALTUNG DURCH GESUNDUNG DER MALTECHNIK

(Nachdruck mit Quellenangabe erwünscht)

Es hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte immer häufiger ergeben, daß Gemälde, die der Staat für seine Gemäldesammlungen — oft zu bedeutenden Preisen — erworben hatte, schon nach wenigen Jahren große, manchmal nicht zu behebende Schäden aufgewiesen haben, Schäden, die in der Regel auf technische Fehler beim Aufbau der Malerei zurückzuführen sind. Ein Gang durch die Museen neuerer Malerei, ja sogar schon durch die großen Kunstausstellungen läßt uns ähnliche Beobachtungen machen und es mußten bereits moderne Bilder nur ihres schlechten Zustandes wegen vom Ankauf ausgeschlossen werden. Besonders die Vertreter der modernen Malweisen, die vielfach ohne gediegene Vorkenntnisse vom Handwerk ihre Kunst betreiben, begünstigen diese bedauerliche Tatsache trotz der Bemühungen, die sich die Gesellschaft für rationelle Malverfahren, einzelne Akademien und Lehrer zur Gesundung der Technik geben mögen. Daher tragen viele Bilder schon von Anfang an den Keim baldigen Verfalls in sich.

Jährlich werden von den Einzelstaaten bedeutende Summen für die Erhaltung der Kunstwerke ausgeworfen, die Einrichtungen der Museen werden tunlichst verbessert, um alle Schädlinge fernzuhalten, neue Museen werden auf Grund der Erfahrungen, die an älteren gemacht worden sind, mit allen Mitteln zur Gesundhaltung ihres Inhalts ausgestattet. Temperatur- und Feuchtigkeitsmessungen werden angestellt und alle erdenklichen Maßregeln zur Gesundung der vorhandenen Galerieräume getroffen; erfahrene Fachmänner von Weltruf beobachten die Bilder und treffen beim Auftreten der geringsten Veränderung ihre Vorkehrungen, um Schäden oder eine weitere Verschlimmerung des Zustands hintanzuhalten, aber trotzdem schreiten die



MAX MAYRSHOFER PANIK

Verheerungen fort und das in unverhältnismäßig stärkerem Maße bei modernen Bildern, als bei älteren und alten.

Sicherlich haben unsere Gemälde heute mehr und gefährlichere Feinde, als sie jene vor 100 Jahren hatten. Die Industrie und der Hausbrand mit Steinkohlen vergiften die Luft mit Schwefelwasserstoff, schweflicher Säure und Schwefelsäure, aber entsprechend den größeren Gefahren hat sich auch die Wachsamkeit verdoppelt und sind die Abwehrmaßnahmen vervollkommnet worden.

Der Grund des Verderbens neuerer Gemälde liegt also nicht bei den äußeren Feinden, sondern den inneren Fehlern, die jene Gemälde gleichsam als Geburtsfehler von ihren Erzeugern mitbekommen. Wollen wir wieder gesunde Bilder haben, so muß wieder ein gesunder Grund geschaffen werden und Sache des Staates ist es, der Verelendung des Handwerks entgegenzutreten.

Hierauf hinzuweisen ist Pflicht der für den Staatsbesitz an Kunstwerken verantwortlichen Stellen, die heute nicht einmal in allen Fällen imstande sind, Maßregeln zu ergreifen, um drohender Zerstörung von Malerwerken Einhalt zu gebieten, weil sie die Fehlerquelle nicht kennen, nicht wissen, wie das Gemälde aufgebaut ist, auf welchem Grund, mit welchen Farben, welchem Bindemittel und Malmittel es gemalt, wann und mit welchem Firniß es gefirnißt worden ist.

Alle diese Punkte sind aber von der größten Bedeutung für die Dauerhaftigkeit der Malerei; die Fehler, die hierbei gemacht werden, wiegen schwerer als die Einflüsse, welche die Zeit auf den Zustand der Bilder ausüben kann.

Der Staat hat die Möglichkeit auf die Gesundung der verfahrenen handwerklichen Zustände einzuwirken und er hat die Mittel in der Hand, dieselbe durchzuführen. In den von ihm erworbenen Gemälden lebender Meister steht ihm ein ausgezeichnetes Beobachtungsmaterial zur Verfügung, an dem sich das Verhalten und die Entwicklung der Malstoffe und der Malverfahren



MAX MAYRSHOFER — AM WESSLINGERSEE



MAX MAYRSHOFER — ABENDUNTERHALTUNG

feststellen läßt. Jedoch können die Bilder mit Erfolg nur dann zur Beobachtung herangezogen werden, wenn bekannt ist, wie und mit was der Künstler gearbeitet hat. Wäre dies einwandfrei festgelegt, dann würden öffentliche Galerien neben ihrem Hauptzweck, Werke von bleibendem Wert zur Erbauung, zum Genuß und zur Belehrung zu sammeln, auch der schaffenden Zukunft dienen können, indem an ihren Gemälden das Verhalten der Malstoffe studiert, die Güte der verschiedenen Verfahren gegeneinander abgewogen und damit die unbedingt notwendige Gesundung unserer zerfahrenen handwerklichen Ausübung herbeigeführt werden könnte.

Zu diesem Ende wird vorgeschlagen — und die Bayerischen Staatsgalerien gehen hier in der Ausführung voran —, daß jedem lebenden Künstler, von dem eine öffentliche Galerie unmittelbar ein Gemälde erwirbt — und wenn möglich auch, wenn dies aus zweiter oder dritter Hand geschieht — die Auflage gemacht wird, einen Fragebogen auszufüllen, aus dem alle diese handwerklichen Vorgänge erkenntlich sind*).

Diese Urkunden sind bei den Direktionen aufzubewahren. Sie dienen bei auftretenden Schäden zur Erkenntnis der Fehlerquellen, und sie geben zugleich dem Restaurator die Möglichkeit, Maßregeln zu ihrer Behebung zu treffen.

Veröffentlichungen über den Zustand der Gemälde und die Erfahrungen, die mit den Malstoffen gemacht worden sind, über deren Vorzüge und vor allem deren Fehler, Veröffentlichungen, in denen erfahrene Techniker, Restauratoren und Museumsbeamte ihre Beobachtungen niederlegen, werden zum Ausschalten von geringwertigen Stoffen und zur Vermeidung von nicht bewährten Verfahren führen; wohlbewährte können bekannt gemacht und empfohlen werden, kurz, diese Urkunden werden so überaus wertvolle Stützen zur Erhaltung der Werke selbst abgeben und als Anhalte und Unterlagen zur Erkenntnis und zur Verbesserung des Handwerks dienen.

Der Künstler wird durch die Veröffentlichungen auf manche Fehler bei dem Aufbau seiner Bilder aufmerksam werden, er wird auch in der Wahl der gekauften Malstoffe vorsichtiger

*) Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen werden Fragebogen etwa nach folgendem Muster herausgeben: A) Grundträger: 1. Bei Holz: Holzart, abgelagert, wie lange? 2. bei Leinwand: Sorte, Bezugsquelle? 3. bei anderem Stoff entsprechende Frage. — B) Grundierung: 1. Selbstverfertigte: Art und Behandlung; 2. fertig bezogene: Art und Bezugsquelle. — C) Aufbau und Ausführung: 1. Malverfahren: Tempera, Öl, Emulsion oder welches gemischte Verfahren? 2. Farben; a) bei selbstgeriebenen: Bezugsquelle der Trockenfarben; b) bei fertig bezogenen: Fabrikat. Sind einzelne Farben anderer Fabriken verwandt? 3. Bindemittel: Art und Bezugsquelle. (Nur bei selbstgeriebenen Farben); 4. Malmittel: Bestandteile und Fabrikate; 5. Trockenmittel: Bestandteile und Fabrikate; 6. Zwischenfirnisse: Sind solche während der Ausführung verwandt und welche? 7. Schlußfirnis: Art und Fabrikat. Wie lange hatte das Bild Zeit zum Trocknen?



MAX MAYRSHOFER NEUGIERIGE

werden, er wird darauf gebracht, diesen wichtigen Punkten erhöhte Bedeutung zuzuschreiben und so allmählich wieder Herr über seine Ausdrucksmittel werden.

Mit der Annahme unseres Vorschlags würde eine Anregung Lenbachs endlich Gestalt gewinnen, die von Adolf Wilhelm Keim unterstützt wurde, allerdings damals ohne Erfolg. Zugleich sind wir gewiß, einer großen Anzahl unserer ernst strebenden Künstler aus dem Herzen zu sprechen, denen die Lösung dieser Fragen stets von der allergrößten Wichtigkeit erschienen ist.

Auf allerlei Einwendungen bin ich natürlich gefaßt, glaube aber, daß es sich jedenfalls verlohnen wird, auch in weiteren Kreisen den Versuch zu machen, in der vorgeschlagenen Weise zur Gesundung der Maltechnik beizutragen; denn ein Erfolg wird ihm nicht fehlen, wenn nur ein wenig guter Wille von seiten der Hauptbeteiligten, der Künstler selbst, ihn unterstützt.

Dr. Walter Gräff



MAX MAYRSHOFER STREIT



FRITZ BEHN EUROPA (KLEINBRONZE)

FRITZ BEHN

Wer stark erlebt und innerlich erlebt und jedes Erlebnis sozusagen seelisch zu stilisieren vermag, ist eine schöpferische Persönlichkeit. Er sieht sich auf dem Punkte, daß er ein Erlebnis nicht über sich hereinbrechen läßt, sondern daß er ihm entgegengeht, es nach seinem Sinn und Willen gestaltet.

So erlebt der Künstler. Er erlebt produktiv. Bei dem schöpferischen Künstler gibt es die Schranken zwischen dem menschlichen, d. h. rein persönlichen Erlebnis und dem beruflichen, d. h. dem künstlerischen Erlebnis nicht: die Grenzen sind hier nicht fest umsteckt, fließen ineinander über, Mensch und Künstler durchdringen sich. Tatsachenwelt und Phantasiebereich werden zu einem großen Ganzen, befruchtet und befruchtend ...

Fritz Behns große äußere Erlebnisse waren Afrika und der Krieg. Viele schöpferische Individualitäten haben das Gleiche erlebt, aber an ihrem künstlerischen Wesen saugte es sich nicht mit gleicher Intensität fest. Afrika. Man muß die Prämissen dieses Erlebnisses, das in Behns schönem Bekenntnisbuch „Haizuru... Ein Bildhauer in Afrika" seinen literarischen Niederschlag erfuhr, kennen. In einem wundervollen Empire-Patrizierhaus in der gewichtigen Hansastadt Lübeck ist Behn aufgewachsen. Die Annehmlichkeiten großer Tradition standen ihm zu Gebote. Stets war sein Milieu soigniert. Auch in München, wo er um die Jahrhundertwende eintraf, standen ihm Schätze der Kultur und einer ungemein zivilisierten Geselligkeit, in die er sich versetzt fand, zur Verfügung. Er stand im gesellschaftlichen Leben an bevorzugtem Platze, genoß und hatte produktiven Anteil an jenem sympathisch-farbigen Münchner Künstlertreiben, das in einer neuen Kultur der Feste gipfelte. Da kam die Übersättigung. Nahe der Mittagshöhe des Lebens und Schaffens, die sonnig vor ihm lag, leicht und bequem zu ersteigen, fühlte er das Bedürfnis, das „Allzu-Europäische" abzutun, den ganzen Menschen unterzutauchen in einem Bad der Wiedergeburt aus der Natur. Fort mit Kultur, Zivilisation, Konvention und Gesellschaftsmenschen, hinein in die urwüchsige Primitivität der schweigenden Welt Afrikas! Die Freuden und Leiden der Wildnisse des Märchenlandes Afrika auszukosten, war ihm beschieden. Die Poesie der afrikanischen Jagd, die etwas anderes ist als der Pirschgang oder das Kesseltreiben der euro-

---

Siehe auch unseren kurzen Bericht über die Atelierausstellung Fritz Behns im vorausgegangenen Heft.



FRITZ BEHN LÖWE



FRITZ BEHN PIETÀ



FRITZ BEHN AMAZONE



FRITZ BEHN — STERBENDER KRIEGER



FRITZ BEHN LEOPARD

päischen Jagd, hat er erlebt, die stählende Wonne des Alleinseins geschmeckt. Welche Seligkeit, fern von allen Menschen und von aller gesellschaftlichen Gebundenheit, unter einer Schirmakazie vor einem grünen Zelt zu sitzen und sich seiner Freiheit zu freuen. „Unvergeßliches Alleinsein in afrikanischer Urwelt! Wenn ich an diese Monate, diese Tage und Nächte zurückdenke, möchte ich es wirklich glauben, daß der Mensch dort besser werden muß, daß die Einsamkeit der Anfang alles Guten sei."

Das Erlebnis Afrikas war für den Menschen und für den Künstler Behn gleich stark. Es war das Erlebnis einer Ganzheit, eines so starken, so sehr in sich geschlossenen Eindruckes, daß sich keine Einzelheiten davon ablösen. In dem alten Europa zerflattert alles in Details, da rundet sich nicht leicht etwas zum Bilde, da gibt es keine beherrschende Stimmung. Dort in der Fremde, die dem Künstler so vertraut wurde, schickt sich eins zum anderen. Die primitiven Menschen, in ihrer Triebhaftigkeit zum Guten wie zum Schlimmen nicht mit europäischen Moralmaßstäben zu messen, stehen den Tieren näher: das ist keine Qualitäts-Einwertung, sondern die Feststellung eines höchst normalen Zustandes. Über Mensch und Tier aber wölbt sich der gleiche Himmel, beide sind in die gleiche Vegetation hineingesetzt, um beide spielt die gleiche Atmosphäre — Tier und Mensch, jedes für sich ein Stück Afrika.

So hat Behn seine afrikanischen Erlebnisse künstlerisch ausgeformt: immer dieses Stück sehnsüchtig begehrtes Afrika darinnen. Er hatte es als Bildhauer schwerer damit, als es ein Maler hat. Gauguin standen reichere Mittel zur Verfügung (er hatte die Farbe und die Möglichkeit der Komposition verschiedener Erscheinungen zu einem Ganzen), als er die Stimmungen seiner Südseeinsel einfing. Die Plastik ist weniger gesprächig, dafür ist sie, wenn ihr Meister sein Motiv groß und einfach beherrschend zusammenzupacken weiß, desto einprägsamer. Ein Eindruck, den ein plastisches Kunstwerk vermittelt, wirkt formelhafter, markanter, dauernder als der Eindruck, der von einem auf die Fläche gestellten Kunstwerk kommt. Behn hat besonders die Tiere Afrikas in sein Herz geschlossen. Er hat sie belauscht, ganz ihr Wesen in sich aufgenommen, nicht nur ihre Erscheinung. Im Kampf und im Frieden hat er majestätische und graziöse Tiere kennengelernt, ihren animalischen Charakter ergründet. In seinen Tierplastiken ist weder Menagerie noch zoologischer Garten. Ein afrikanischer Jäger und Zoologe stellte Behns afrikanischen Tierplastiken gegenüber fest, daß die Wildheit, Kraft und Geschmeidigkeit, die Blitzes- und Gedankenschnelle der Leoparden ebensogut zum Ausdruck gebracht sei als die Grazie, Schönheit und Feinheit der Antilopen, daß Inbrunst der Empfindung und tiefe Kenntnis aus jeder von Behns Tiergestalten spreche. Dramatische Belebung liegt Behn nicht weniger als statuarische Monumentalität. Die technische Beherrschung



FRITZ BEHN RELIEF „ANDANTE“

kann als selbstverständliche Voraussetzung angenommen werden, ebenso die Treffsicherheit in der Wahl des Materials und des Formats für die einzelnen Motive. Was darüber hinausgeht und die plastischen Schöpfungen Behns in die höheren Sphären der Kunst hineinhebt, ist dies: daß das produktive, das seelisch stilisierte Erlebnis in jedem einzelnen Werk steckt, und daß sie alle zusammen, die das afrikanische Motiv variieren, anmuten wie ein Bekenntnis zur Primitivität, zur Urnatur, daß etwas von dem Rousseauschen „Weg mit dem Übermaß der Zivilisation“ in ihnen beschlossen ruht.

Behn selbst hatte Afrika Erlebnis gebracht, Motiv, Lebensreife und Freiheit, vor allem: künstlerische Freiheit, Loslösung von jedem Vorbild, auch Befreiung von einem so verehrungswürdigen Vorbild wie Adolf Hildebrand.

In dieser Stimmung und künstlerischen Verfassung traf ihn, den von seinen afrikanischen Erlebnissen Aufgewühlten und darum doppelt Empfänglichen, der Krieg. Er erlebte ihn kämpfend und schauend, das zweite große Erlebnis, auf das er sich menschlich und künstlerisch wieder dermaßen einzustellen wußte, daß es ihn nicht überrumpelte, sondern daß er ihm, seelisch



FRITZ BEHN ÜBERFALL

aufgeschlossen, alsbald mit offenen Armen entgegengehen konnte. Auch für dieses Erlebnis fand er die Form. Er schuf einige Plastiken, die ihre Stoffsetzung dem Krieg und seinen Auswirkungen verdanken. Für eine ehemalige Kirche in Lübeck, die den Zwecken der Kriegerehrung zugedacht war, schuf er eine weit überlebensgroße, erschütternde Pietà. Eine deutsche Pietà. Es ist nicht die Mutter des Gottmenschen, es ist die in tiefstem Leid gebrochene deutsche Mutter, Mutter Deutschland, die den toten Heldensohn auf ihrem Schoße hält: herb, kantig, voll Schmerz, erlebt. Große Reliefs, in Kalkstein auszuführen, jedes einen mit dem Krieg zusammenhängenden Begriff plastisch ausformend, sollten das gewaltige Thema aufnehmen und ausklingen lassen. Ob das Werk wird? Es wäre eine der großartigsten und feierlichsten künstlerischen Äußerungen zum Kriege. Ob er gewonnen oder verloren ist, hat mit Behns Werk nichts zu tun. Es ist kein Chauvinismus darin; es ist echtes erlebtes Empfinden. Die Konjunkturware schnellfertig auf den Krieg „umgestellter“ Plastiker sinkt in sich selbst zusammen, wird bedeutungslos, „unaktuell“, peinlich. Hier ist echte Kunst, die von den äußeren Schicksalen unberührt bleibt, weil sie ihrem Wesen nach völlig innerlich ist.



FRITZ BEHN ÜBERFALL

Aus dem Krieg heimgekehrt, begann Behn mit neuer Lust zu schaffen, gleichsam als einer, dem das Leben wie ein unerwartetes Geschenk in den Schoß fiel, der wiedergeboren wurde und der sich dieser Gnade wert zeigen will. Neben den Lübecker Entwürfen anderes: Afrikanisches und auch Arbeiten, in denen, rein äußerlich und physisch sichtbar, nichts vom Krieg und nichts von der afrikanischen Beute in die Erscheinung trat. Das große Doppelerlebnis, das sich ablöste, scheinbar ineinanderglitt ohne merkliche Zäsur, tritt damit in ein zweites Stadium: es wird körperloser. Es bedarf der Motive nicht mehr, um sein Dasein zu verraten. Auf den für Terrakotta-Ausführung gedachten Reliefs mit den Tanzenden, auf der entzückenden Kleinbronze „Europa", bei der grotesk komponierten Bronze „Liebe" und bei der prachtvoll groß gesehenen und groß gestalteten Amazone spricht es nur wie von ferne mit, nur in seinen Auswirkungen, fühlbar nur für den, der selbst das segnende Weiterleben einer heiligen Stunde verspürte und ihm die Weihe seiner Arbeit dankt.

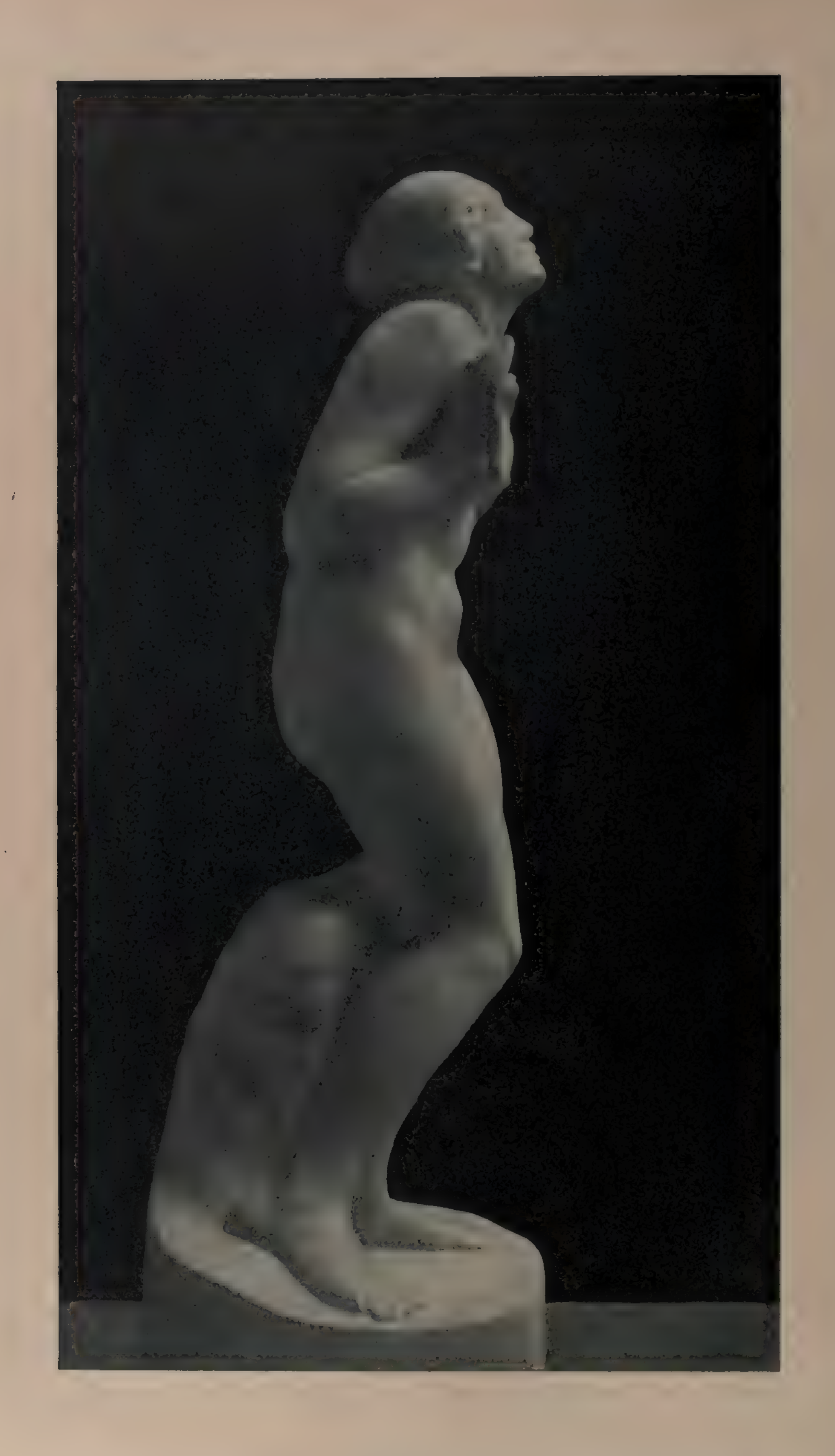
In einer Atelierausstellung, zum Teil aufgestellt im Gartengrün, aus dem Bronze und echter Stein, von der starken Münchner Herbstluft umwittert, geschmeidiger und lebensvoller, als es im Innenraum möglich ist, hervorleuchteten, sah



FRITZ BEHN SKYTHE



FRITZ BEHN AMAZONE



FRITZ BEHN ERDE



FRITZ BEHN FALLENDER KRIEGER

man im Oktober Behns jüngste Arbeiten. Die Ausstellung soll ein Abschied von München sein. Nach zwanzig Jahren kehrt Behn der Stadt, die sein bestes Schaffen sah, den Rücken. Nicht ohne Groll und in seinem Groll nicht ohne Berechtigung. Die sogenannten Maßgebenden in München haben die Bedeutung Behns nicht erkannt, haben seine frische, elastische Kraft, die, ohne zu zerflattern, auf so vielen Gebieten sich betätigt, fast auf allen, die dem Plastiker zugänglich sind, nie zu nützen und der Öffentlichkeit dienstbar zu machen gewußt. Was soll ich hier weiter suchen, was hier erwarten? fragt Behn und wendet der Stadt den Rücken. Er wird fortan in Scharnitz an der bayerisch-tirolischen Grenze wohnen und arbeiten. Trotzdem: er wird München nicht vergessen. An seinem neuen Wohnsitz fließt die Isar vorbei — wie an seinem Atelier in der Mandlstraße in München . . .

G. J. Wolf



ANTON ROMAKO — *Neuerwerbung der Staatsgalerie, Wien* — ESELTREIBER

NEUE KUNSTLITERATUR

Pastor, Willy. Das Leben Albrecht Dürers. 399 Seiten mit 56 Bildertafeln. Gebd. M 15.—. Berlin. Amsler & Ruthardt.

Der Krieg und seine Folgen, die Abschließung von der Außenwelt, haben dem Deutschen den einen Vorteil gebracht, eine größere Selbstbesinnung, ein Erinnern an seine eigenen, altererbten Kulturgüter. Auch die Kunstwissenschaft hat ihren Anteil davon abbekommen. Unter den mancherlei erfreulichen Erscheinungen ihrer Literatur, unter Glasers wertvoller Einführung in die deutschen Maler der Spätgotik und Renaissance, unter Dehios weihevoller Schilderung der Gesamtheit deutschen Kunstwollens verdient auch Pastors Schilderung des Lebens Dürers mitgenannt zu werden. Pastor sieht seine Aufgabe nicht so sehr in einer stilkritischen oder stilpsychologischen Analyse des Denkmälerbestandes, obwohl der Leser, der solches sucht, auch nicht ganz zu kurz kommt, als in einer eingehenden und liebevollen Betonung der rein deutschen Elemente in des Meisters Schaffen und in der breiten Schilderung seines Lebens im großen Zusammenhange der kulturgeschichtlichen Ereignisse, so daß das Buch nicht nur eines der wichtigsten Kapitel deutscher Kunstgeschichte erläutert, sondern auch ein Stück, und zwar eines der interessantesten, deutscher Kulturgeschichte dem Leser vor Augen stellt. Daß auch der Kunsthistoriker bei der Tendenz des Werkes, das spezifisch Deutsche in Dürers Wesen herauszustellen, manches Bedeutsame über die Gotik findet, sei nur nebenbei erwähnt. Alles in allem, ein Werk, dem man, namentlich wenn in einer neuen Auflage die Qualität der Bilderbeigaben gehoben wird, eine weite Verbreitung nur wünschen kann. W. B.

Wulff, Oskar. Altchristliche und byzantinische Kunst. Zwei Bände. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Es dürfte wohl zu äußerst interessanten Ergebnissen führen, wenn man es unternehmen würde, eine umfassende Kunstgeschichte des römischen Kaiserreichs zu schreiben; denn wir sind gegenwärtig gewohnt, in den gebräuchlichen Handbüchern Dinge, die sowohl chronologisch wie topographisch nebeneinander entstanden sind, gesondert behandelt zu sehen. Die Kunst im römischen Imperium wird zerteilt in den Anteil der Heiden und in die christliche Kunst, ohne daß ein eingehenderer Versuch unternommen wird, beide Entwicklungsreihen in nähere Beziehung und Verbindung zu setzen, ein Versuch, aus dem die Wissenschaft wertvolle Bereicherung und Ergänzung erfahren dürfte.

Auch die vorliegende Arbeit hält an dieser althergebrachten Einteilung fest; es soll das kein Vorwurf sein, denn auch sie bedeutet etwas Neues in der deutschen Wissenschaft; für die zweite Abteilung ihres Stoffgebietes, das die byzantinische Kunst bis zum Ende des Mittelalters umfaßt, bringt sie über-



Neuerwerbung der Staatsgalerie, Wien

JOHANN MARTIN v. RHODEN
WASSERFALL

haupt die erste zusammenfassende Darstellung in deutscher Sprache. Auch die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung finden hier zum ersten Male ihre Schilderung ohne dogmatische Rücksichtnahmen auf Grund der Ergebnisse der neueren Forschung. Man kennt die Resultate, zu denen sie über das Ursprungsland christlicher Kunstübung, über die Entstehung der Basilika und andere wichtige und bedeutungsvolle Probleme, die jene Periode gestellt hat, gelangt ist; an der Bearbeitung der meisten hat der Verfasser in Sonderpublikationen Anteil genommen. So ist seine Arbeit kein Referat fremder Meinungen, sondern eine überall auf eigene Anschauung, eigene Durcharbeitung des gewaltigen Stoffes basierende Arbeit. Daß in einer Zeit, in der aus Mangel an Überlieferung die Persönlichkeit ganz zurücktreten muß, die Aufgaben und Probleme um so schärfer hervorgehoben werden, ist verständlich. Rechnet man zu den vielen Vorzügen des Buches, das auf dem Gebiete des gesamten in letzter Zeit erschienenen Kunstliteratur einen der ersten Plätze einnimmt, noch das reichlich beigegebene Illustrationsmaterial, das dem Leser gestattet, den Ausführungen des Verfassers folgen zu können, und die umfassenden Literaturangaben, die jedem, der noch eingehendere Belehrung sucht, die nötigen Hinweise geben, dann kann das Werk nicht nur des Dankes aller Forscher, sondern auch all der kunstliebenden Laien, die sich über die Anfänge christlicher Kunst orientieren wollen, sicher sein. W. B.



CASPAR DAVID FRIEDRICH — BLICK AUS DEM FENSTER

Neuerwerbung der Staatsgalerie, Wien



Hamburg
Kunsthalle

PHILIPP OTTO RUNGE
DIE HÜLSENBECKSCHEN KINDER



PH. O. RUNGE — DAS NACHTIGALLENGEBÜSCH

PHILIPP OTTO RUNGE

Drei Kräfte sind es, die zu Runge hinziehen: das schenkende Herz mit seiner alles erwärmenden Güte — der sonnenhafte Blick, der das Liebesspiel von Licht und Farbe belauschte — die feinfühlige Schöpferhand, die allerreichsten Gehalt zu Denkmalgröße hinzuformen verstand.

Von seiner Kunst haben einige sich so entzückt gebärdet, daß andere glaubten, abmahnen zu müssen. Was ihm fehlte, läßt sich leicht nachweisen. Was an ihm sehr groß, sehr bedeutend ist, sieht jeder Verständige. Aber die echte und notwendige Kunstgeschichtfrage: woher kam ihm das? hat eigentlich noch keiner gestellt.

Über Aufbaukraft und Linienausdruck kann man reden; auch über Licht und Farbe. Was von seinem Herzen zu sagen wäre, kann man nicht „darlegen", nur ahnen lassen. Es ist allgegenwärtig und paßt nicht als schematischer Posten in eine Aufsatzgliederung. Hier — aber nur hier — ist Runge romantisch; ohne darum ein Vollblutromantiker zu werden, wie man wohl gemeint hat. Wer ihn so kennen lernen will, muß sich in die zwei Bände der „Hinterlassenen Schriften" versenken . . .

„Licht, Farbe, bewegendes Leben!" Diese drei Forderungen, die Runge früh in den Mund gelegt wurden, haben dazu geführt, in ihm einen Vorläufer des Impressionismus zu erblicken und ihn — das ist jetzt wohl von allen eingesehen worden — damit gänzlich zu verkennen. In seinen Lichtstudien bewährte sich das Finderglück der Selbstbelehrung. Aber auch die unnützen Qualen zeiträuberischen Autodidaktentums lassen sich bei Runge — dem ja die Zeit so kurz bemessen war — nur allzu deutlich miterleben. Gewiß: die Hülsenbeckschen Kinder, die Ruhe auf der Flucht und ein Bruchstück des „Morgen" sind ebensoviele Zeugnisse seiner angestrengten Bemühung, malen zu lernen — malen, wie nur je ein Frei-



PH. O. RUNGE ■ UMSCHLAG ZU COSTENOBLES THEATERALMANACH 1809

lichtler das Sich-Erweichen der Körper in durchsonnter Luft, den Kampf kühlen Tageslichtes mit gelbrotem Feuerglanz, das Spiel von Eigenfarbe, Sonnenstrahl und Widerschein studierte. Auf diese Dinge ist so oft hingewiesen worden, daß man nur daran zu erinnern braucht. Aber sie stehen spät und vereinsamt in Runges Lebenswerk, und keineswegs als Ziel und letzter Schluß. Was an seinen Schöpfungen überwältigt, ist ganz etwas anderes. Und wir können heute sehr wohl durchschauen, wie die impressionistischen Züge gleichsam als nachgeholtes Versäumnis in seine Arbeit hineinkamen.

Aufbau und Linie! — Selbstverständlich, daß hier zuerst von den „Tageszeiten“ zu reden ist.

Wie das Farbenspiel der Seele wechselt nach den Tageszeiten, in deren Kräftefeld sie gerade steht, das ist eine ganze Kette von Gedichten. Die nüchternen, aber mit Heiterkeit vorwärts treibenden Stunden der Frühe. Der hohe Mittag, der die fruchtreife Sommerzeit für einen Augenblick wunschlos macht. Der gemächlich-mitteilsame Feierabend. Und die bald mit erhabenem Ernst beglückende, bald mit wüsten Wünschen und Träumen quälende Mitternacht. Wen es freut, mag an den Sarggestalten von San Lorenzo tiefgründig herumrätseln. Wer statt dessen ihre Leibesschönheit lange und innig bewundert, wird notwendig die Verdichtung jener geheimen Tageskräfte in den ruhenden Riesen mitfühlen und außerdem den schöpferischen Takt erahnen, der diese Gestalten so behandelte, daß der Mißkenner sie als unvollendet bezeichnet.

Man muß sich gar nicht scheuen, neben Michel Angelo unseren Runge zu nennen. Man lese



PH. O. RUNGE — DER NACHTIGALL UNTERRICHT (MIT DEM BILDNIS DER BRAUT DES KÜNSTLERS)

Kunsthalle, Hamburg



PH. O. RUNGE — DER MORGEN



PH. O. RUNGE RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

nur, wie er über seinen ersten Besuch bei Goethe an seine Braut berichtet. Er wußte, daß er sich neben Großen und Größten nach seiner Weise behaupten durfte. Und Überhebung war wahrlich nicht sein Laster.

Auch Runge hat „Tageszeiten" geschaffen; ja, sie machen den Inhalt seines Lebens und Wirkens aus. Alles andere galt ihm nur als Nebenher und Studie zu diesem Werk. In Zeichnungen und Stichen hat er ganz deutlich gesagt, was er mit seinen „Tageszeiten" im Sinne hatte. Und dann wollte er dies Werk auch malen, in vier Ölbildern, deren jedes 8 Fuß hoch; kostbare Versuche dazu sind erhalten; aber dabei ist es geblieben. Wir Heutigen wissen, warum man dergleichen wohl zeichnen und radieren, aber nicht malen kann. Es sei denn mit ganz naturfreier Expression.

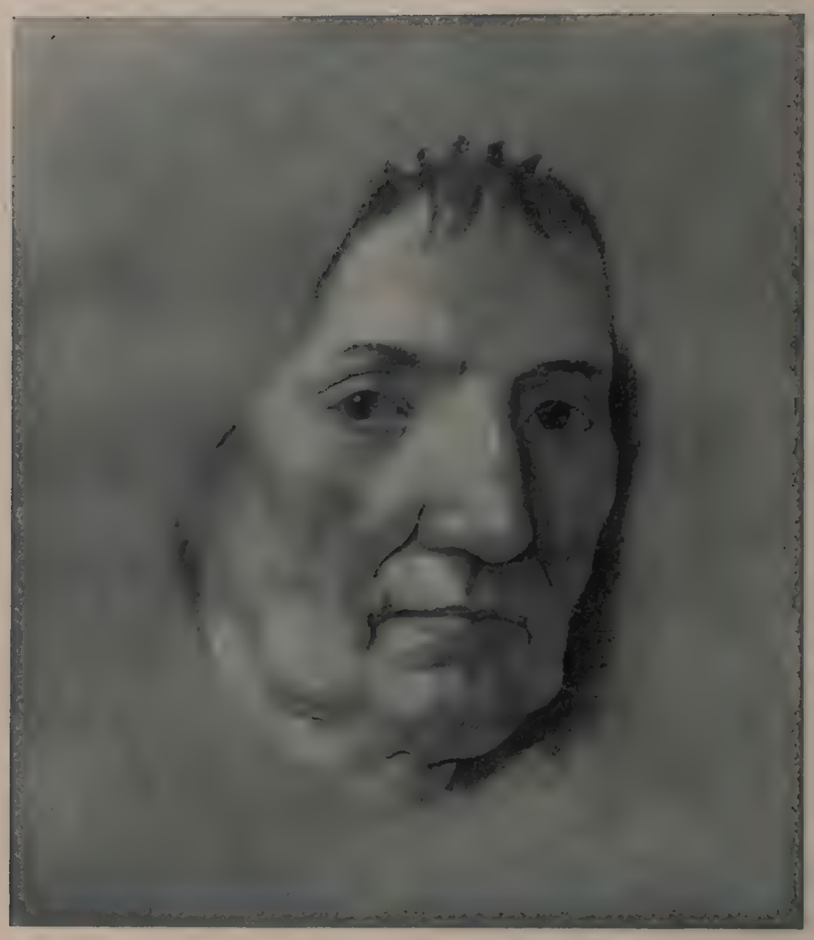
Wie sehen sie aus, diese Zeichnungen und Stiche?

Glänzende Frühwolken schwimmen im All; stillen Wandels rollt die Erde hindurch. Davor sprießt die neue Lichtkraft strahlgerade empor — eine Lilie. Auf ihrer Krone sitzt ein Kranz von Kindern, die sich liebreich umschlingen; über ihren Häuptern funkelt der Stern des neuen Tages. Aber noch nicht das ganze Gebilde ist erschlossen: in gleichmäßigen Bogen zweigen vier Lilienkelche vom Mittelschaft ab; auf den Wölbungen sitzen vier musizierende Knäblein; Triangel, Flöte und Mandoline haben den zirpenden Silberklang ungetrübten Kinderlachens; nur die Pansflöte mischt einen noch traumbefangenen Klang hinein. Aus den niedergebogenen Kelchen fallen die frischen Rosen der Frühe ins All hinab.

Es ist Tag geworden. Die Lichtlilie steht hoch oben am Himmelsrande; ein Ornamentkreis von aufgereihten Kornblumen schwebt um sie her; denn bei vollem Tage blickt niemand zur Sonne — aber in jedem Händewerk, in jedem Brotkorn spiegelt sich dem Fühlenden ihre Kraft und Güte. Farren- und Blattgeflecht bilden unten im saubergehegten Menschengarten eine bergende Scheibe; hier herzt und nährt die Mutter ihre Kleinsten. Größere — ein Knabe und ein Mädchen — wandern seitwärts hin ans Tagewerk und wenden sich grüßend zurück. Ein weiteres Paar ist schon — blumenpflückend, denn es sind Kinder — bei seiner Arbeit. Früchte und Blumen, aber auch Brennesseln, stehen am Wege. Eine Glockenblume und eine



PH. O. RUNGE DIE ELTERN DES KÜNSTLERS



PH. O. RUNGE DIE MUTTER DES KÜNSTLERS. ZEICHNUNG
Kunsthalle, Hamburg

Hyazinthe ragen hoch auf; bei ihnen verharrt je ein Kind gedankenvoll, ein Hüter des geregelten Tagesablaufes. Weit ins Blaue hinein prangt bei den Knaben ein Ährenbündel, bei den Mädchen Flachs.

Am Abend sinkt die Lichtlilie mit ihrem doppelten Kinderchor hinter der nebelumflorten Erde ab. Der Knabe, der am Morgen mit der Rechten himmelan wies, hält nun beide Arme herabschwebend ausgebreitet. Rosenzweige neigen sich von den Seiten der Mitte zu, wie herabgleitende Deckel. Die Musik des Tages ist durch Trompete und Posaune verstärkt; aber sie verklingt in der Tiefe. Vom Sternenhimmel senkt sich, auf Mohnstauden ruhend, Mutter Nacht hernieder; geheimnisvoll aus ihrem bauschigen Mantel heraus weht es wie Waldhorntöne.

Dann ist Dunkel auf die Erde herabgestiegen. Eine einzige Sonnenblume steht da, wie eine Laterne. Dämmerig glüht der Phlox aus Finsternis; Storchschnabelpflanzen hocken herum wie Nachtvögel. In Lauben ruht links und rechts ein schlummerndes Paar. Mohn beherrscht den Himmelsbereich. Hier sitzt die Nacht, das sinnende Haupt geneigt; auf den Stengeln der herabhängenden Blüten schweben zu ihren Seiten acht Kinder mit traumwunderlichen Gebärden.

Um jedes Bild schließt sich ein Rahmen, der mit gleichen Zierformen ähnliche Gedanken fortspinnt. Das Ganze in strengster Umrißzeichnung, wie auf griechischen Vasen, — wie auf den Stichen, die man damals nach klassischen Bildwerken zeichnete, — wie auf Flaxmans Homer — und Dantebildern. Alles in fast ungelöster Symmetrie; in wohllautenden Kurven, die das Gefühl schmeichelnd nötigen, den musikalischen Gedanken mitzuerleben.

Das Ölbild des „Morgen" freilich — wir kennen es aus gezeichneten und gemalten Entwürfen und aus Bruchstücken — sah anders aus: alles körperlicher, greifbarer, irdischer. Eine wirkliche Wiese, von wirklichem Morgenlicht umflossen. Ein wirkliches Kind, die Händchen ausbreitend, liegt der neugeborene Tag da . . . Aber was die Farbe an verdeutlichender Kraft zubrachte, das verlor die Linie, deren sugge-



PH. O. RUNGE — DER KÜNSTLER MIT FRAU UND BRUDER

stive Lebendigkeit die Zeichnungen und Stiche so beredt gemacht hatte. Und Runge war nun einmal — trotz seiner Worte von Licht, Farbe und bewegendem Leben — durch und durch eine Linearbegabung. Das Ölbild des „Morgen", das einzige, das von den vieren überhaupt zustande kam, hat Daniel später zerschnitten, gewiß mit Kummer und zögernd; aber er war der Zustimmung des verewigten Bruders gewiß.

Doch hier sind wir wieder bei „Licht und Farbe". Für „Aufbau und Linie" kommen noch drei Gemälde in Betracht — zwei davon sind vielleicht das Schönste, was Runge überhaupt geschaffen hat: „Wir drei" und das Elternbild. Das dritte ist „Der Nachtigall Unterricht". Die nähere Betrachtung gibt Aufschluß über das Woher? dieser Kunst und zugleich einen so tiefen Einblick in Runges Herz und Leben, daß man dabei verweilen muß.

„Wir drei" sind Runge, seine junge Gattin und sein Hamburger Bruder Daniel. Wie kam Daniel, von all den zehn Geschwistern Runges gerade dieser Bruder dazu, so eng an der Vereinigung der Liebenden teilzunehmen? Welche geheimnisvolle Kraft verkettet den einsamen Mann, der sich mit bewußtem Abstandgefühl zurücklehnt, so innig mit dem bräutlichen Paare, daß die Finger seiner Linken in ausdruckvoller Verflechtung die Hand seiner jungen Schwägerin durchfalten? Mit Absicht hat Runge gerade diesen lautredenden Zug eingefügt. Eine Entwurfzeichnung hat die innige Gemeinsamkeit noch nicht. — Was Daniel seinem Bruder war, läßt sich nicht besser schildern als mit Philipp Ottos eigenen Worten: „Du bist mir gut, lieber Daniel, aber du weißt nicht, wie lieb ich dich habe; ich will es dir einmal ganz sagen: wenn du meiner bedürftest, sieh, es ist nicht viel, für jemand zu sterben; für dich wollte ich leben. Ich will dir folgen, lieber Daniel, aber denke auch an mich."

Von Daniels Güte berichten, das heißt Ottos Lehr- und Liebesgeschichte erzählen. Hier ist sie — einfach, man möchte sagen, einfältig, und rührend.

Im Juni 1801 kam Runge nach Dresden; von allen deutschen Akademien schienen nur Wien und Dresden in Betracht zu kommen; seine Kopenhagener Malerfreunde Böhndell und Eiffe bestimmten ihn, Dresden zu wählen. Seine malerische Vorbildung war unbedeutend. Hardorff und Herterich in Hamburg hatten mehr Anregung als Belehrung zu geben vermocht. Jens Juel, Abildgaard und Wiedevelt in Kopenhagen hätten wohl mit technischen Anweisungen förderlich sein können. Aber mancherlei Hindernisse ließen es nicht zu wirklicher Lehreinwirkung kommen. Was am meisten im Wege stand, war Runges eigene Seelenlage. Als neuntes Kind von elfen hatte er das behäbige, aber doch enge Vaterhaus in Wolgast früh verlassen und in Hamburg bei dem bedeutend älteren Daniel zunächst eine Kaufmannslehre durchmachen müssen. Dabei war er, wie nicht zu verwundern, an innerer Reife und künstlerischem Anspruch weit über die dilettantisch erworbene Fähigkeit hinausgewachsen, als er endlich zur Kunstlehre kam — ein Mißverhältnis, das er nie mehr überwunden und oft genug schmerzlich beklagt hat. Und die Einstellung auf die Weimarischen Kunstgedanken, von der noch zu reden sein wird, hatte schon in Kopenhagen ihre Wirkung getan — der „Triumph Amors" zeugt davon — aber nicht in dem Sinne, daß eine gediegene, allseitige, handwerkliche Schulung dadurch eingeleitet worden wäre. Dies alles sollte Dresden nun bessern.

Aber hier kam das Erlebnis, das die seelischen Kräfte aufs Höchste anspannte und folglich der nüchternen, aber so notwendigen Handausbildung entgegenstand. Daß Runge sich gerade jetzt in Pauline Bassenge verlieben mußte — und das auf seine Art! — hat ihn den letztmöglichen Zeitpunkt, ein großer Maler zu werden, versäumen lassen. Dafür hat es ihn ganz und gar sich selber gegeben ... Pauline war erst 16 Jahre alt, Runge ganz mittellos, und seine Lebensaussichten konnte auch ein wohlwollender Schwiegervater, trotz allem, nur unbeträchtlich finden. Paulinens Hand wurde ihm vorläufig verweigert. — Daniel muß helfen, wie er immer geholfen hat, und nicht nur seinem Otto. Er verspricht, dem jungen Paar in Hamburg ein gesichertes Heim zu schaffen und zu gewährleisten. Der Gütige tut dabei, als seien Ottos eigenen, höchst phantastischen Erwerbspläne hinlänglich vertrauenerweckend. Und so kommt es schließlich denn doch zur Verlobung.

Für Runges Kunst und für seine Art zu leben und zu lieben ist „Der Nachtigall Unterricht" höchst bezeichnend. Wie bei den Tageszeiten wird das Bild auf dem gemalten Rahmen variiert. Das kräftige, dunkellockige Mädchen sitzt im Eichengebüsch und lehrt auf ihrer Doppelflöte, die ein Putto hält, die Nachtigall singen. Das Grundgefühl ist ganz Zartheit; der Gedanke ist eine richtige Jünglingshyperbel; die Gestaltung — wie hat er damit gerungen! — bleibt in der Farbe hart, im Körperlichen plump, im Ganzen fühlbar schülerhaft. Und wie reich und wie liebenswürdig trotz allem! Klopstock und Kosegarten und Tieck haben daran mitgemalt; aber das allein tat es freilich nicht . . .

Pauline war eine kleine, rundliche Brünette, und für „Der Nachtigall Unterricht" gewiß kein



PH. O. RUNGE DER MITTAG

günstiges Modell. Von ihrem jugendlichen Liebreiz überzeugt viel besser die Bleizeichnung, die Runge 1802 bei einem Sommerbesuch in Wolgast rasch aus dem Gedächtnis hinsetzte, um den Eltern und Geschwistern seine Braut zu zeigen.

Mit all diesem soll eigentlich nur die Schönheit des Drei-Bildes angedeutet werden. Hier hat Runge mit der großartigen Symbolsicherheit in Aufbau und Linienrhythmus, die auch die Tageszeiten und das Elternbild so gewaltig macht, das dauernde Gemütsverhältnis der Vereinigten in einer ewigen „Hieroglyphe" — so nennt er selbst seine Sinnbilder — festgestellt. Dergleichen ganz ohne jede allegorisch-literarische Zutat malerisch aussprechen zu können, dazu bedurfte es einer aufbauenden Arbeit von ganz besonderer Kraft und Ausdauer und einer Zielsicherheit, die durchaus erlernt sein muß. Wo und wie hat Runge, der schlecht ausgebildete, gerade dies gelernt? Ich glaube, man kann darauf wohl eine Antwort finden. —

Die großartigste Offenbarung dieser „intensiven Größe" ist das Elternbild. Geradheit, Strenge, Führerschaft — das ist der Vater. Daneben die Frau als Gebärerin, als Mutter



PH. O. RUNGE DER ABEND

unendlicher Geschlechter — in all ihrem steifen Staat schlicht und gebeugt, die Hand auf dem Leibe. Der ältere Knabe, der das unsicher tappelnde Kleine von der Feuerlilie abwehrt — wie treffend in seinem fragenden Aufblick, artig, und schon jetzt mitverantwortlich für die mindere Einsicht des Jüngeren! Alles ist so gestellt und gewendet, daß überall die ausdruckvollste — nicht immer die schönste — Kurve hervorspringt. Kein Strich auf der großen Tafel bleibt stumm; man kann sie einem vortrefflichen Epos vergleichen — unendlich vieles, erschöpfendes wird gesagt, aber ohne Geschwätzigkeit. Kein Wort ist zuviel.

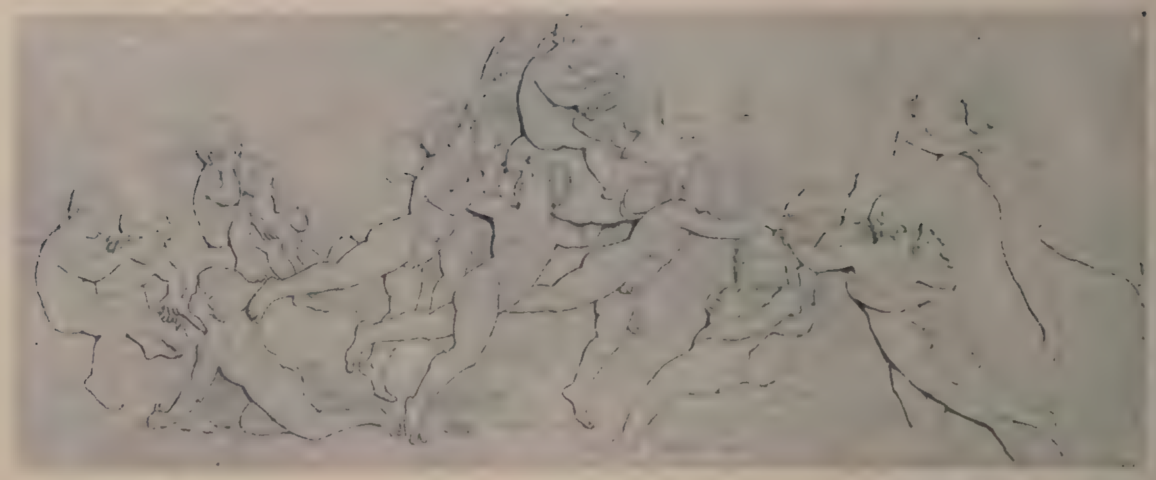
Nur die gewissenhafteste, lückenlose Durcharbeitung des Bildgedankens in Flächengliederung und Aufbau konnte dies Denkmalgleichnis zustande bringen. Auf dem ganzen Bilde ist keine Kurve, kein Pinselpunkt, kein Lichtfleck, keine Schattenmasse, die nicht mit größter Geduld auf den deutlichsten Ausdruck hin abgemessen und ausgewogen wäre. Noch einmal: wo hat Runge das gelernt?

Überall, in Kopenhagen und in Dresden, bemühte er sich außerhalb seiner akademischen Studien um ganz bestimmte Eigenarbeiten, denen er die größte Ausdauer und Geduld, die ganze



PH. O. RUNGE DIE NACHT

Treue seines starken Herzens schenkte. Das waren zeichnerische Kompositionen in reiner Kontur, literarisch-symbolischen oder literarisch-erzählenden Inhalts. Der „Triumph des Amor" gehört hierher und, als wichtigstes, die Beteiligung an den Weimarer Konkurrenzen. Man muß nur lesen, wie er unterm 7. August 1801 an Daniel über seinen Skamandros-Entwurf berichtet! Die Erwägungen, die hier — übrigens ganz im Sinne Goethes und Meyers — angestellt und fast bis ins Kleinliche fortgeführt werden, diese Erwägungen waren es, die das Kompositionsgefühl verfeinerten und zuschärften, bis es für die allerleisesten Schwingungen hellhörig genug war. Bei lebendigerem Gegenstande, bei aus dem Gehirn ins Herz verlegter Beteiligung, wurde, was hier Ökonomie ist, Monumentalität. Und genau so rechnen und klügeln die Propyläen, wenn sie die eingesandten Preisarbeiten gegeneinander abwerten. Die Gewissenhaftigkeit, die sie fordern, ist genau die gleiche, die das Elternbild zeitlos erhaben macht. Für Goethe war die Kompositionslogik wohl nur die alleranfänglichste Grundlage jeder Kunsterlernung; und die mögliche Steigerung bis zur Klangfülle der „Tageszeiten", bis zur tragischen Szenen-



PH. O. RUNGE DER TRIUMPH AMORS

wucht des Elternbildes werden die W.K.F. (Weimarer Kunstfreunde) kaum vorausgesehen haben. Wen die Goethejüngerschaft des „Romantikers“ Runge gar zu sehr befremdet, der möge sich erinnern, daß Runge ja auch der Verfasser der „Farbenkugel“ ist, und so wiederum mit Goethe in engster Gedankenverbindung steht. „Licht“, „Farbe“ und das „bewegte Leben“, das jene beiden gemeinsam erzeugen — auch was Runge an Farbengedanken hegte, wurde sicherlich vom Strahl von Weimar mitbelebt. Nichts spricht mehr für die Größe seiner Persönlichkeit — auch im Künstlerischen — als diese Werkberührung mit dem Größten seiner Tage. Und Goethe schätzte ihn hoch und liebte ihn sehr!

Einige haben seinen jungen Tod als einen Frühsommerfrost beklagt. Andere meinten, Runge sei, da er starb, bereits zu der ganzen Süßigkeit gereift gewesen, die seiner Art überhaupt beschieden; seine Zeit und seine Kunst hätten sich in ihm erfüllt und erschöpft. Ja: wer da meint, auch mehr als 33 Lebensjahre hätten den Künstler Runge das Problematische nicht überwinden lassen, der mag wohl recht haben. Aber seine Begrenzung lag nicht in seiner Begabung, sondern außen um ihn herum; seine Lebensgeschichte lehrt sie grausam genug kennen: Widerstände, an denen auch dieser Genius sich hätte müde ringen müssen.

Walter H. Dammann



PH. O. RUNGE DIE BRAUT DES KÜNSTLERS



J. SCHMID-FICHTELBERG

JULIMORGEN IM SCHELLENBERGER TAL



JOSEPH SCHMID-FICHTELBERG — BERCHTESGADEN IM WINTER

JOSEPH SCHMID-FICHTELBERGS LANDSCHAFTEN

Naturgefühl ist alles. Es steht am Anfang der Dinge, die den Landschaftsmaler machen. Die Technik, das Handwerk kommt in zweiter Linie. Denn die starke soziale Funktion, die Auswirkung, die von einem Kunstwerk verlangt werden muß, wird nicht durch den Ausdruck, nicht durch die Form bewirkt, sondern durch den Inhalt und die Stimmung, und wo wäre die Stimmung als Trägerin des Bildgedankens entscheidender als bei der Landschaft?

Dem Impressionismus, dessen Verdienste eine kühne, nach vorwärts treibende Zeit zu verkennen nur allzu bereit ist, verdankt die Landschaftsmalerei die Befreiung von der Vedute und von der drückenden Herrschaft der Staffage. Da die Ausdrucksform des Impressionismus sich vor allem mit Luft- und Lichtproblemen befaßt, dem Atmosphärischen nachsetzt und es mit aller Gründlichkeit in das Bild einzufangen unternimmt, so konnte und kann ihr (abgesehen vom Stilleben) keine Provinz der Kunst so wichtig, keine für sie so ergiebig sein als die Landschaftsmalerei. Insofern fußen alle Landschaftsmaler der Gegenwart auf dem Impressionismus, mögen sie sich auch heute ganz anderer Ausdrucksformen bedienen. Der Impressionismus hat das landschaftliche Auge auch denen geschärft, die heute sich ganz anderer Ausdrucksformen bedienen. Auch wer eine durchaus „übersetzte“, stilisierte Landschaft malt oder wer mit peinlicher Akribie die Wirklichkeit abzuschreiben sich unterfängt, sieht durch die Mittlerschaft des Impressionismus und seiner Schulung des Auges in die Natur hinein. Denn der Impressionismus, eine naturwissenschaftliche Kunstauffassung, ist die Konsequenz der ins Geistige projizierten Optik eines realistischen, unphantastischen Zeitalters, ist die Art des gesunden, normalen Sehens, mit einiger Wissenschaftlichkeit verbrämt.

Joseph Schmid-Fichtelberg, der, ohne schulische Vorbildung und Verbildung einem wirklich unbezähmbaren Drang seines Herzens folgend, in Jahren, da man weiß, was man will, seine Beamtenlaufbahn verlassend, sich der Malerei zu-



JOSEPH SCHMID-FICHTELBERG — SCHEIDENDER TAG



JOSEPH SCHMID-FICHTELBERG — VOR DEM SCHNEESTURM



JOSEPH SCHMID-FICHTELBERG TIEFBLICK

wandte, ist im eigentlichen Sinne Autodidakt, denn die paar technischen Handgriffe, die er auf einer Malschule erlernte, kann man nicht als Schulbeeinflussung oder als Dirigiertwerden nach einer bestimmten Richtung hin ansprechen. Er begann zu malen, und da war es die Landschaft, die ihn zu sich heranzog, daneben entstanden einige Interieurs und Bildnisse; der Bildnismalerei, die er zur gelegentlichen Regulierung und Kontrolle seiner Malerei, wenn sie sich von dem Objekt ihrer tiefsten Neigung abwendet, zu gebrauchen scheint, ist er übrigens bis heute noch zugetan und er übt sie noch zuweilen aus. Indessen entscheiden weder seine frühen Versuche, noch die gelegentlichen Ausflüge ins Porträtfach in der Kunst Schmid-Fichtelbergs. Seine Geltung und Bedeutung liegt auf dem Felde der Landschaftsmalerei. Er ist Landschafter in jedem Zug seines Wesens, ist es seiner seelischen und geistigen Richtung nach. Er ist — scheint nicht nur so — ein Geschöpf, das ausschließlich in jener Luft und Atmosphäre zu atmen und nur in jener Naturstimmung sich wohl zu fühlen vermag, die in seinen eigenen Landschaften schaubar geworden sind. Denn dieser Künstler, der entsprechend der Generation, der er angehört, und ganz umschwirrt von den für ihn, der aus anderen Bezirken des Lebens kam, nicht so leicht entwirrbaren Problemen des Impressionismus, sich dieser malerischen Aus-



J. SCHMID-FICHTELBERG MORGEN AM GÖLLSTEIN

drucksform willenlos überließ, hat von dem ersten Landschaftsbild an, das er malte, die Form überwunden, indem er sein leidenschaftliches, man möchte sagen: inbrünstiges Naturgefühl in seine Landschaften ergoß. Es gibt brillante, mit den Augen des Impressionismus geschaute und mit seinen raffiniertesten Mitteln gemalte Landschaften, die vielleicht im ersten Augenblick anziehen, weil die Bravour der Technik einen packt, die aber in ihrer Wirkung bald verblassen und einem, wenn man sie öfters betrachtet, nichts mehr zu sagen haben. Es kann einem ein gleiches begegnen bei sogenannten poetischen Landschaften, die durch ein Übermaß von Stimmung, das durch Staffage und Effekte „hervorgezaubert" wird, verstimmen, weil man sich der Absichtlichkeit dieser Sorte Kunst bewußt wird. Und es gibt schlichte Landschaftsbilder, die ergreifen wie die Natur selbst, wohl noch stärker als sie: es sind die erlebten Landschaften, die Bilder, auf denen wirklich ein Stück aus der Natur herausgerissen und Bild geworden zu sein scheint. Sie übertrumpfen die Natur, indem sie die Fülle der Eindrücke, die im Freiraum den Naturfreund anspringen, konzentrieren und auf eine allseits geschlossene, runde, knappe, prägnante Formel bringen, und überdies der Natur die eigene Persönlichkeit, das Temperament addieren. Es sind die Landschaften, die ganz vom Naturge-



J. SCHMID-FICHTELBERG ALPELTAL

fühl getragen sind, so sehr, daß die Brücke vom Naturgefühl des Künstlers zum Naturgefühl des Beschauers wie selbstverständlich geschlagen ist, und damit die seelische Auswirkung des Bildes ungehemmt erfolgen kann.

Dieser Art sind die Bilder Schmid-Fichtelbergs. Man begegnete dem einen oder dem anderen der Werke des Künstlers in den Ausstellungen der Münchener Secession. Ganz gewiß ging man dort nicht achtlos an ihnen vorbei. Aber aus dem organischen Ganzen des landschaftlichen Werkes und Schaffens des Künstlers herausgerissen, sprechen die Bilder, die gar nicht auf die üblichen Ausstellungseffekte „gearbeitet" sind, sich dabei auch formatlich zu bescheiden wissen und die dekorative Inszenesetzung verschmähen, nicht so stark und nicht so eindringlich, als sie sich in ihrer Gesamtheit dem Beschauer, der sich durch ähnliche Intensität des Naturgefühls dem Künstler verbunden fühlt, erschließen. Als dagegen vor Jahresfrist der Münchener Kunstverein dem Künstler einen Saal zur Verfügung stellte und Schmid-Fichtelberg in diesem Rahmen seine Bilder gruppieren konnte, waren Eindruck und Auswirkung stark und geschlossen.

Ein Stück unverbrauchter, ungekünstelter Natur war in den Saal getragen. Man sah sich umringt von den Prächten des Berchtesgadener Landes, das Schmid-Fichtelberg zur zweiten



J. SCHMID-FICHTELBERG DER BERGSEE

Heimat und zur unerschöpfbaren Fundstätte seiner Motive geworden ist. Auf der grandiosen, von grauen Kalksteinkulissen umstellten Schaubühne des Landes der Almweiden und Wälder, in der würzigen Luft des hohen Himmels und in der eindrucksreichen Umwelt des als alter Klosterboden reich kultivierten Tales entstehen seine Bilder; das meiste vor der Natur, sozusagen unkomponiert, aus der Wirklichkeit herausgerissen, durchflutet von inbrünstigstem Naturgefühl. Fern aller Vedutenhaftigkeit steigen diese Landschaften auf zu Symbolen. Der Ausdruck des Atmosphärischen gelingt dem Künstler in jedem Fall. Ohne daß die Landschaften stillebenhaft durchgearbeitet wären, was bekanntlich Tschudi verlangt, findet man doch nur selten eine flaue Stelle auf einer seiner Leinwanden. Er fühlt seine Bilder so durch, geht bei aller Großräumigkeit der Auffassung und Anschauung und trotz der Breite des malerischen Vortrags so sehr ins einzelne, daß die Möglichkeit einer Leere im Bild fast ausgeschlossen ist.

Das Wohltuende, Sympathische an Schmid-Fichtelbergs Bildern ist die große, tiefe, feierliche Stille, die sie beherrscht: menschenleer, fern dem Alltagsgewimmel, steil und stolz auf sich selbst gestellt, ein Abbild der gestählten Kraft des Alpenmenschen, der hart und gütig zugleich ist. Schmid-Fichtelberg zieht die ernste Stimmung in der Natur der liebenswürdig-heiteren

Idylle vor: das Dunkle, Schwärzliche, Tiefblaue, Sattgrüne überwiegt. Oft hängen schwere Wolken am Himmel, der das beherrschende Element der meisten Landschaften Schmid-Fichtelbergs ist; man empfindet das Pathos, das nicht gesucht, sondern schlicht gefunden ist. Indessen stellt sich diese ernste Stimmung bei Schmid-Fichtelbergs Bildern nicht mit Ausschließlichkeit ein. Er malt wohl auch einen luftigen, ganz durchsichtigen frischen Maimorgen, wo man von blumiger Bergwiese, über deren Rasenteppich in diesem Jahr noch keine Sense fuhr, in das weite Land, das sich nordwärts dehnt, hinaussieht, eine Landschaft mit seitlich tief einfallenden Schatten, die sich kühl und blau abzeichnen auf dem breit hingelagerten Wiesengrün der von Wegen und Bächen zerschnittenen, von Äckern und Baumgruppen, Hügeln und menschlichen Ansiedlungen aufgeteilten Ebene. Oder er fängt einen Schlechtwettertag ein, setzt die grauen, braunen, erdigen Töne ins Bild, das dann wohl, dem Wunsch des Künstlers entsprechend, etwas trist und trüb erscheint, wie der tiefhängende, schwere Himmel darüber, und schließlich malt er seine Schneebilder, die nicht den schlechtesten Teil seines Werkes ausmachen: fast feucht muten sie einen an, man spürt ordentlich die Kälte aus ihnen heraus, glaubt das Klirren des Frostes zu vernehmen und fühlt, wie das rote Häuschen oder die ganze bunte Straßenflucht, die da unter dem wuchtenden Schnee halb vergraben liegt, Wärme und Herdfeuer, Einkehr und Behagen versprechen . . .

So vermittelt der Tanz der Horen dem Künstler eine unerschöpfliche Fülle von Eindrücken. Er ist kein öder »Spezialist», darum heißt er alle Erscheinungen der Natur willkommen. Er will ganz gewiß nicht der Chronist jeder möglichen Natur- und Jahreszeitenstimmung im Berchtesgadener Land sein, aber er ist gerne bereit, seine Palette häufig anders aufzusetzen. Seine Anschauung ist auf reiche Mannigfaltigkeit eingestellt. Gefühl ist ihm alles. Es geht ihm selbst über das Malerische im landläufigen Sinne. Ich glaube, er unterschriebe die Äußerung Max Liebermanns: „Nicht das sogenannte Malerische ist es, was ich suche, sondern die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen."

Georg Jacob Wolf



J. SCHMID-FICHTELBERG HÄUSER AM DOKTORBERG IN BERCHTESGADEN



JULIUS DIEZ

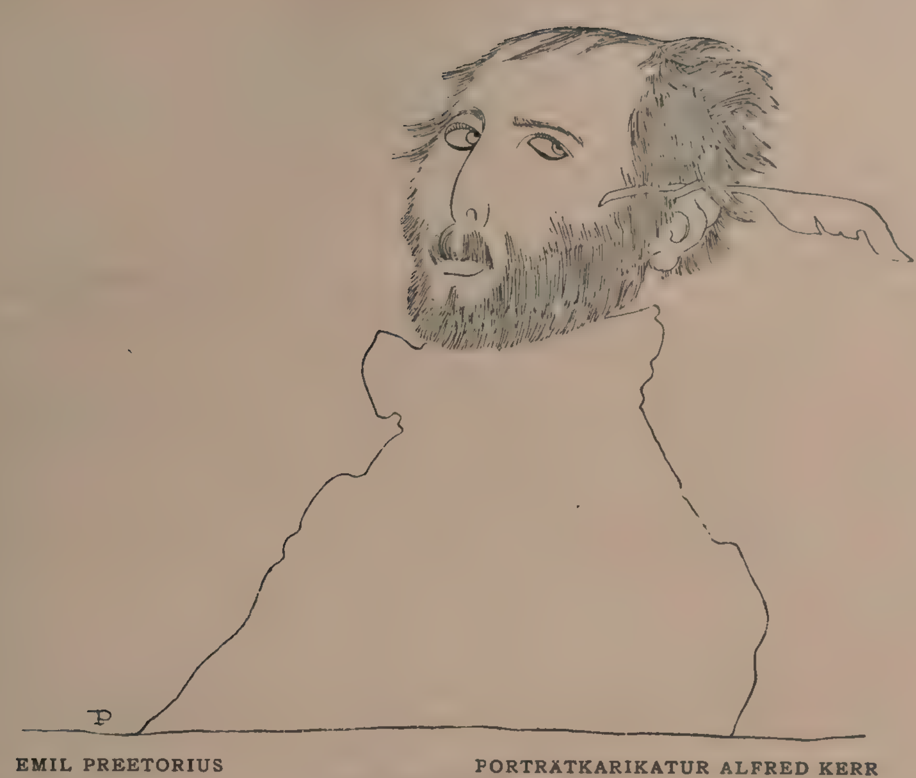
DÄMMERUNG



JULIUS DIEZ RUHE



EMIL PREETORIUS WEIBLICHE STUDIE (AQUARELLIERTE ZEICHNUNG)



EMIL PREETORIUS PORTRÄTKARIKATUR ALFRED KERR
Verlag Zeit im Bild, München

EMIL PREETORIUS



Deutschlands Entwicklung in den graphischen Künsten bietet ein wechselvolles Bild. Als die klassischen Vertreter, die den Siegeslauf der Graphik eröffneten, traten einst Dürer und Holbein auf den Plan; Kupferstich und Holzschnitt erblühten zu gleicher Zeit. Wenn wir dann auch bald die Führung verloren und im 18. Jahrhundert die Franzosen als die großen Künstler zu gelten haben, die vor allem die Radierung zur Blüte brachten, so können wir uns doch wiederum die Erfindung der jüngsten graphischen Schwesterkunst, der Lithographie, zugute schreiben. Aber auch ihre künstlerische Auswertung lag wiederum in den Händen der Franzosen, wie denn unsere Nachbarstaaten bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die tonangebenden Faktoren in allen graphischen Künsten blieben. Einzelne hervorragende Vertreter haben auch wir in früheren Jahren aufzuweisen; doch genügte dies nicht, um ein allgemeines Erblühen zu erwirken.

Das Buch, dem neben dem graphischen Einzelblatt die Hauptaufgabe zur Erfüllung der in der Schwarz-Weiß-Kunst enthaltenen Probleme zufiel, blieb in Deutschland trotz Chodowiecki und Menzel ein wenig beachtetes und gering geschätztes Stiefkind. Erst in den letzten Jahrzehnten erwachte die Buchillustration und die künstlerische Gestaltung des Buches infolge der glücklichen Verbindung deutscher Gründlichkeit mit der uns innewohnenden Empfänglichkeit für die von außen kommenden Einflüsse (eine Eigenschaft, die uns sonst in vielen Dingen mit gewissem Recht zum Vorwurf gemacht wird) zu neuem Leben, das alsbald so mannigfaltig zu sprießen begann, daß wir uns heute jedem Volke als zum mindest gleichwertigen Rivalen zur Seite stellen und mit stolzem Selbstbewußtsein wieder als klassische Vertreter der Graphik rühmen dürfen.

Die großen Verlage wie Diederichs und die Insel in Norddeutschland, wie Langen, Müller und Hans v. Weber in München, zu denen sich im



EMIL PREETORIUS AUS DEM MAPPENWERK „BILDNISSE" (LITHOGRAPHIEN)

Kurt Wolff, Verlag, München

Laufe der Jahre noch eine große Reihe überaus rühriger Firmen gesellte, traten im Verein mit unseren bedeutendsten Künstlern als Pioniere der Buchkunst auf und wirkten in mannigfaltigster Weise zur Belebung dieses wichtigen Kulturfaktors der bildenden Kunst.

Dank diesen Bemühungen wird das gute Buch heute allmählich ein Allgemeingut des deutschen Volkes. Der Begriff des Bibliophilen hat sich geändert; man findet nicht mehr so viel den Bücherwurm, der sich in Folianten vergräbt, sondern begegnet immer häufiger dem Buchästheten, der auf die Ausstattung ebensolchen Wert legt wie der gebildete Mensch auf seine Kleidung und die harmonische Ausgestaltung seiner Wohnung und Umgebung. Wenn trotzdem noch in weiten Kreisen eine gewisse Unkenntnis der zur künstlerischen Gestaltung des Buches erforderlichen Bedingungen herrscht, so fehlt es nicht an regen Kräften, um auch hier im Laufe der Zeit einen Wandel zu schaffen.

Das gute Buch bedarf mannigfaltiger Pflege. Nur derjenige Künstler ist berufen es zu schaffen, dem die verschiedensten Eigenschaften innewohnen. Er muß ohne Preisgabe seiner eigenen Persönlichkeit so sehr in den Geist des Schriftstellers eindringen und zu dessen Nachschöpfer werden, daß Inhalt und Form auf das Engste miteinander verweben, zu einer künstlerischen Harmonie verschmelzen.

Bereits das Typographische erfordert viel graphisches Feingefühl. Das Satzbild muß an sich eine Geschlossenheit darstellen und auch ohne jede ornamentale oder sonstwie zeichnerische Beigabe ein künstlerisches Gefüge bilden. Die Illustration muß sich ihm so eng anschmiegen, daß sie nicht als Eigenwert existiert, sondern ihr höchstes Ziel in dem Zusammenklang von Text und Textbild erblickt. Das erfordert den mit feinstem künstlerischen Instinkt begabten Zeichner, der die Linie durchaus zu meistern und den Strich in allen Nuancen abzuschätzen versteht. Dem Wesen des Buches entsprechend muß der Künstler mit Linien und Flächen arbeiten und darf sich nicht — wie bei anderen graphischen Werken — zu Tiefenwirkungen verleiten lassen, die wohl dem Bild an sich eine größere Lebendigkeit verleihen können, dem Buchcharakter aber zuwiderlaufen. Hierbei ist es ganz gleichgültig, ob es sich um Illustrationen handelt, die — wie Initialen, Vignetten, Rand- oder Kopfleisten — in den Text

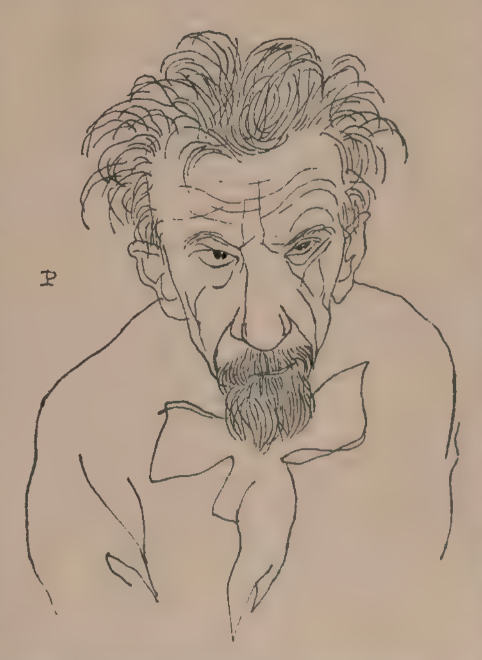


EMIL PREETORIUS TRÄUMEREI

eingestreut sind, oder ob das Bild für sich allein auftritt.

Ist auf diese Weise eine vollständige Lösung des inneren Buches gefunden, so bedarf es noch der künstlerischen Gestaltung des äußeren Gewandes, wobei es wiederum auf das Taktgefühl des Buchkünstlers ankommt, in wie weit es ihm gelingt, sich in der physiognomischen Auswertung als psychologischer Meister zu bewähren. Denn wie sich in den Gesichtszügen die Seele des Menschen widerspiegelt, soll auch der Bucheinband das Wesen des von ihm umschlossenen geistigen Inhaltes verkünden. —

Die lange Einleitung mag dem Leser vor Augen geführt haben, wie mannigfaltig die Probleme sind, die sich dem Künstler hier eröffnen. Es bedarf eines überaus regen Geistes und gefestigten Charakters, um ihnen allen gerecht zu werden. Ist auch die Schar derer, die in den letzten Jahrzehnten hervorragende Buchwerke geschaffen haben, groß und zählen hierzu die bedeutendsten Namen unserer Künstlergeneration, so können doch nur wenige — da die meisten sich nur gelegentlich dieser Betätigung gewidmet haben — ein so reiches Werk auf diesem Gebiete aufweisen, wie Emil Preetorius, dessen Schaffen wir an Hand eines reichen Abbildungsmaterials unsere weiteren Erörterungen widmen wollen.



EMIL PREETORIUS ▫ PORTRÄTKARIKATUR PFITZNER ▫
Verlag „Die Drei", München

Preetorius gilt heute trotz seiner jungen Jahre als einer der hervorragendsten Buchkünstler, dem sich an Mannigfaltigkeit und Fülle des im Verlaufe kurzer Zeit Geschaffenen kaum ein anderer zur Seite stellen kann. Mit jugendlichem Eifer hat er all die eingangs erörterten Probleme aufgegriffen und in einer von erstaunlicher Spannkraft getragenen Arbeitsfreudigkeit durchzusetzen versucht, indem er als der geborene Graphiker, ausgestattet mit einer reichen Vorbildung, sich diesen Fragen mit besonderer Liebe hingegeben, dabei aber auch eine reiche Ernte auf verwandten Gebieten — wie in der Plakatkunst, dem Exlibris und in der Karikatur — zu verzeichnen hat.

Bereits in seinen ersten Werken, mit denen er seine künstlerische Laufbahn eröffnete, nachdem er als Dr. juris die Universität verlassen hatte, lenkte er durch sein selbstsicheres Auftreten die Blicke auf sich. Nach einer kaum nennenswerten Lehrzeit stellte er sich, gestützt auf die ihm nachahmenswert erscheinenden Vorbilder, auf eigene Füße, indem er von allem Anfang an nie in ein gar zu weit gehendes Abhängigkeitsverhältnis zu diesen geriet





EMIL PREETORIUS
ILLUSTRATIONEN AUS JEAN PAUL
SCHULMEISTERLEIN WUZ
(21. Hundertdruck)

Hans von Weber, München



UND GERSTÄCKER, MALHUBER
(15. Dreiangeldruck)

Hans von Weber, Munchen





Hans von Weber, München

EMIL PREETORIUS
ILLUSTRATION AUS EICHENDORFF, TAUGENICHTS
LITHOGRAPHIE (6. Hyperiondruck)





VIGNETTE ZU WEDEKINDS LAUTENLIEDERN
Drei Masken-Verlag, Berlin



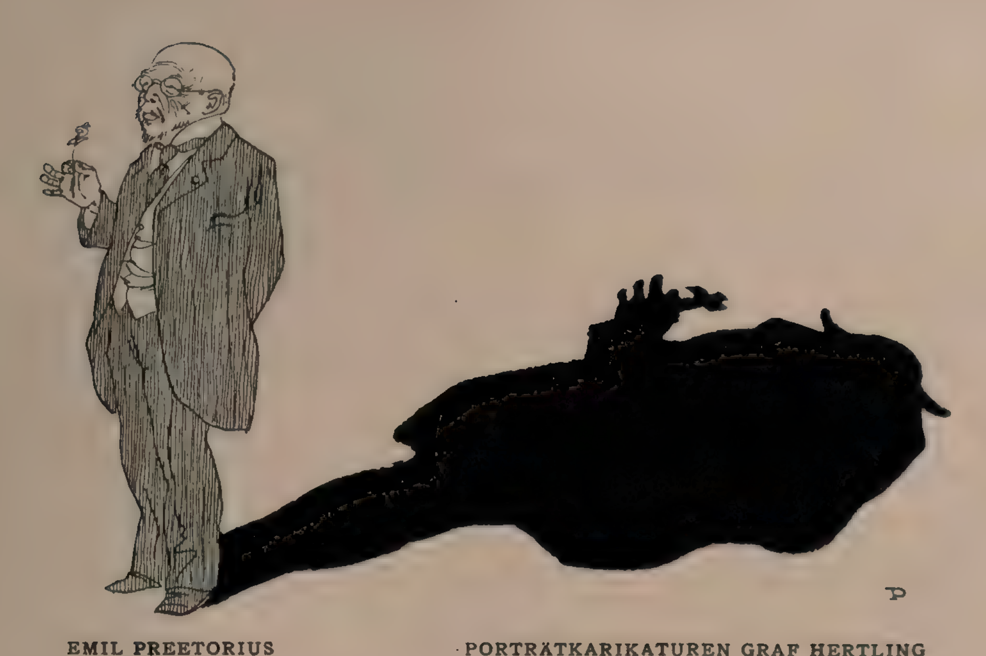
EMIL PREETORIUS ▫ INITIALEN UND BUCHTITEL (UNTEN) ZU THOMAS MANN „HERR UND HUND“
S. Fischer, Verlag, Berlin

und in feinem Taktgefühl sein durchaus selbstständiges, von hoher Kultur getragenes Stilgefühl walten ließ.

Er begann mit Zeichnungen für den Simplicissimus, unter dessen Mitarbeitern ihm vor allem Th. Th. Heine zum nacheifernswerten Vorbild wurde. Gleichzeitig trat er mit seinem bei Hans v. Weber erschienenen „Peter Schlemihl“ als Illustrator auf den Plan. In Schattenrissen und zitronengelben Vollbildern, die zwar weniger dem Sinne der Chamissoschen Erzählung entsprechen, entwickelt der Künstler in einer sich an den damals herrschenden Plakatstil anlehnenden, mit aller Eleganz einer erstaunlich sicheren Konturzeichnung durchgeführten Illustrationsart einen ihm zu schnellem Erfolge verhelfenden Humor, der sich in dem ebenfalls im Schattenrißstil illustrierten „Onkel Benjamin“ des Claude Tilliers insofern noch gesteigert, als er das Komische der Linie auch auf die Erscheinung überträgt und in kontrastreichem Wechselspiel den ihm angeborenen Humor walten läßt. Nimmt man zu diesen ersten Illustrationswerken noch die in den Jahren 1912 und 13 erschienenen des „Tartarin“ von Daudet, des in einer interessanten Mischung von Licht- und Steindruck wiedergegebenen, von glänzenden Einfällen strotzenden „Gianozzo“ des Jean Paul, die in origineller Flächenkomposition höchst wunderlichen Blätter des Freksaschen Spötterromans „Phosphor“ und die etwas derberen Steindrucke in der geradezu vorbildlich von der Ernst-Ludwig-Presse in Darmstadt herausgegebenen Posse Ernst Elias Niebergalls „Datterich“, so bieten diese ein wahres Lexikon optischer Komik.



Preetorius erweist sich als ein scharfer Beobachter, dessen kritischen Augen nicht das Geringste



EMIL PREETORIUS · PORTRÄTKARIKATUREN GRAF HERTLING UND SCHAUSPIELER M. LÜTZENKIRCHEN
Verlag Zeit im Bild, München

entgeht. Sein liebenswürdiger Humor kennt aber auch die Grenzen, so daß er niemals zu derb wird und stets der die Situation wohl voll ausschöpfende, aber nie brutalisierende Künstler, der welt- und menschengewandte, allgemein ergötzende, nie beleidigend wirkende Interpret des gesunden Humors ist. Neben ausgelassenen Streichen, in denen sich seine Komik in den tollsten Umformungen auslebt, finden sich aber besonders in den jüngeren Werken vornehmlich idyllisch-heitere Situationen.

Die zart gehaltenen, ein- und mehrfarbigen Lithographien zu Eichendorffs „Taugenichts" führen uns in die liebliche Kleinstadtluft der Romantik, denen sich als bibliophile Seltenheiten die Hundertdrucke des Verlages Hans von Weber anschließen. Leider können wir von diesen herrlichen handkolorierten Urzinkzeichnungen nur einfarbige Reproduktionen geben, die den künstlerischen Gehalt der überaus raffinierten Blättchen nicht im entferntesten erschöpfen. Man muß diese Bücher in der Hand gehabt haben, um zu wissen, was Preetorius hier zu leisten vermag. Die Elastizität der Strichführung, die Feinheit des Konturs und die Zartheit der Kolorierung erheben diese, einen liebenswürdigen Humor atmenden, in den Text locker eingestreuten Illustationen zu Kabinettstückchen des feinsten Geschmacks.



Das typographische Talent des Künstlers erweist sich wohl am stärksten in seinen vielen Signeten und Vignetten, wo zu der sicheren Zeichnung zugleich die absolute Beherrschung der Fläche kommt. Es würde uns zu weit führen, wollten wir die hier aus einer großen Zahl ausgewählten bildlichen Belege näher analysieren. Das Typenhafte, Stempelartige, in knappster Abbreviatur zum eindrucksvollen Bilde Zusammengefaßte, wie ein Schlagwort wirkende dieser Verlags- und Buchzeichen ist das Ausschlaggebende. Wie das bekannte Wappenzeichen Napoleons I. mit dem einfachen lateinischen N und den gekreuzten Fackeln innerhalb eines Lorbeerkranzes zur allgemeinen Formel geworden ist, so wirkt z. B. auch die zwillingsäugende römische Löwin des Kurt Wolff-Verlagszeichens wie eine altbekannte Gemme.

Mit welchem Geschick Preetorius hier die verschiedensten Stile verwendet, zeigen am besten die für den Hyperion-Verlag geschaffenen Buchzeichen, in denen





EMIL PREETORIUS BÜCHERTITEL



EMIL PREETORIUS VIGNETTEN ZU WEDEKINDS LAUTENLIEDERN

Drei Masken-Verlag, Berlin



EMIL PREETORIUS FLIRT (AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG)



EMIL PREETORIUS ▣ RÜCKENZEICHNUNG UND VIGNETTE ZU WEDEKINDS LAUTENLIEDERN
Drei Masken-Verlag, Berlin

wir die Venus des Lucas Cranach, Vorbilder aus alten Boccacciohandschriften, Minnesängerillustrationen und Figuren des japanischen Holzschnittes wiedererkennen.

Eine derartige Vignette genügt bereits unter Umständen als Schmuck des Buchdeckels. In Leistenform aneinandergereiht, ergibt sich ein Buchrücken, der in scharfer Prägung alle Feinheiten des Striches zur Geltung bringt.

Der moderne Roman, die Novelle und andere Unterhaltungsbücher, kurzum die gesamte Belletristik, als deren künstlerischer Interpret sich Preetorius besonders stark betätigt, verlangt eine Buchhülle von leichterer und gesprächigerer Form. Und hier hat der Künstler eine ungeheure Fülle der originellsten Einfälle verwertet, aus der wir wiederum nur einige Proben geben können. Es gilt da oft, im Titelbilde sozusagen in nuce den Kern des Inhaltes festzuhalten.

Das Buch soll in der Auslage des Buchhändlers auffällig wirken, darf aber trotzdem nicht reklameschreierisch erscheinen. Die Farbengebung muß gewissen technischen Forderungen untergeordnet, d. h. es dürfen nur einige Farben in ein und demselben Bilde verwendet werden. Für die großen Verlage, von Georg Müller, Kurt Wolff, Insel, Hyperion, Hans v. Weber und andere hat Preetorius die Mehrzahl der dort in den letzten Jahren erschienenen Bücher mit Einbandzeichnungen geschmückt.

Auch noch auf ein anderes, im allgemeinen noch sehr vernachlässigtes Gebiet hat der Künstler seine Tätigkeit ausgedehnt, da er für den Mainzer Verlag von H. Schotts Söhne, wohl dem ersten Musikverlag, der in großem Maßstabe auf künstlerische Umschläge der Noten Wert legte, eine Reihe prächtiger Umschläge, meist in Schattenrissen, entwarf.



Die oben erwähnten Eigenschaften des Bucheinbandes leiten zu einem weiteren Arbeitsfeld unseres vielseitigen Meisters über: dem Plakat. Dieselben Mittel, die für die Buchillustration verwendet werden, kommen auch hier in Betracht, nur mit dem Unterschied, daß die Wirkung eine augenfälligere sein muß und sich bei den größeren Dimensionen Schwächen der Zeichnung unter Umständen störender bemerkbar machen.

Preetorius erweist sich auch hier als der sichere Zeichner, der Beherrscher der Linie und als geschmackvoller Farbenkünstler, der nicht mit lauten Kontrasten und wilder Buntheit, sondern gerade in der leisen Tönung großer Flächen eine harmonische Gesamtwirkung zu erzielen weiß.

Soeben erscheint im Verlage Kurt Wolff eine Mappe, „Bildnisse", köstliche Karikaturen enthaltend, die in ihrer pointierten Übercharakteristik eine seltene Komik ausstrahlen. Man könnte vor dem Porträtisten Preetorius warnen, denn er ist ein gefährlich scharfer Beobachter, der sich ein Vergnügen daraus macht, die kleinen Laster und Eigentümlichkeiten seiner Mitmenschen mit seinem sicher geführten Stifte festzuhalten.





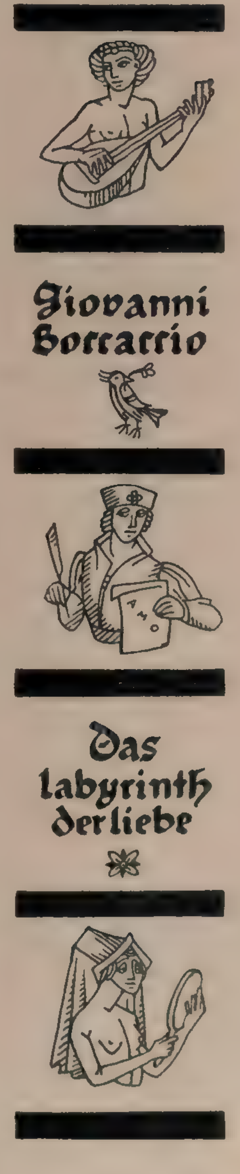


E. PREETORIUS ◘ TITELVIGNETTEN U. RÜCKENZEICHNUNG F. D. HYPERIONBÜCHEREI. SIGNET: GENIUS

Trotz aller Stilisierung bleiben seine karikierten Bildnisse lebensgetreue Wiedergaben, die nie den Eindruck eines flüchtigen Witzes machen, sondern trotz aller Lebendigkeit sorgfältig durchgearbeitete und in jedem Striche reiflich überlegte Kunstwerke sind. Das ist eben sein großer Vorzug, daß er bei der scheinbaren Leichtigkeit und schnellen Konzeption nicht in eine hastige Oberflächlichkeit verfällt, vielmehr stets der wohl disziplinierte, allen Facktoren Rechnung tragende, alle Einzelheiten abwägende und energisch zupackende Künstler bleibt. Besondere Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang die nur in Umrißzeichnung gehaltenen Karikaturen berühmter Zeitgenossen, wie der köstliche Hertling, Pfitzner, Lützenkirchen, Alfred Kerr u. a. m., Zeichnungen, die in der inzwischen eingegangenen Zeitschrift „Zeit im Bild“ erschienen sind.

Preetorius wirkt auch als Lehrer für kunstgewerbliches Zeichnen und übt hierin als Leiter der bekannten Debschitzschen Kunstgewerbeschule eine umfassende Tätigkeit aus. Er ist sicherlich der Mann, dem es gelingen wird, einen guten Nachwuchs künstlerischer Kräfte heranzubilden. Dem Vorbild des Lehrers gemäß möge die junge Generation sich eine ebenso sichere Zeichenkunst aneignen und bei aller Nacheiferung eine selbständige, auf persönliche Kraft bauende Urteils- und Darstellungsfähigkeit erwerben, damit der durch Künstler wie Emil Preetorius der deutschen Graphik verliehene Aufschwung auch weiterhin fruchtbringend und erträgnisreich fortbestehe.

Karl Schwarz



NEUE KUNSTLITERATUR

Delacroix, Eugène. Briefe. Deutsch von Wilhelm Stein. 2 Bände, 1813–1846, 1847—1863. Basel, 1918. Benno Schwabe Verlag.

Ich kann mir nicht denken, daß diese Briefe Delacroix' irgendeinen künstlerisch und menschlich Fühlenden nicht stark berührten. Wenn einer gar nichts von Delacroix gesehen hätte, nichts von ihm wüßte, die Briefe würden in ihm sicherlich alle Sehnsucht wecken nach den Werken dieses gewaltigen Stürmers als Maler, dieses geistreichen Kenners und Schriftstellers, dieses unermüdlichen Arbeiters und vorbildlichen Weltmannes unter den Malern seiner Zeit. Diese Briefe sind etwas Außergewöhnliches auch unter ihresgleichen und doch sind die allermeisten Briefe an kaum Bekannte gerichtet. So stürmisch des Künstlers Werke, so ruhig die Briefe. „Es gibt kaum eine größere Einsamkeit als die meine. Die Illusionen vergehen eine um die andere — das einzige, worin die Bitterkeit der Klage sich nicht mischt. Es ist die Arbeit und schließlich ist es meine einzige Leidenschaft.“ Sein Leben war Mühe und Arbeit und immer war es etwas gehemmt durch kleines, lästiges Leiden. — Aber wie fest und immer wie von einer Höhe klingt es durch die Briefe des Mißmuts, der Erschöpfung, des Beifalls und der Verteidigung: ich weiß meinen Weg. „Ich werde mir nirgends Rats erholen außer bei meinem Instinkt, der als eine Art Wahnsinn und Zügellosigkeit gegolten hat und der heute Anhänger findet.“ — Solche Briefe zu lesen ist immer von Wert, heute aber wohl von ganz anderem. Wie viel künstlerische Richtungen, wie viel Kämpfe und Tagesgrößen gingen an ihm vorüber. Wie viele kämpften, wüteten einst gegen den häßlichen Neuerer! — Die Briefe schweigen fast ganz davon. Nur gelegentlich läßt er sich einmal aus gegen Ingres und Horace Vernet. Nichts Kleinliches, Widerwärtiges, Gehässiges beeinträchtigt den Genuß am Lebensbild dieses reichen Künstlers. Wie ganz

anders äußerten sich doch Feuerbach, Böcklin, auch Schwind über die, die ihnen wehe getan. — Viel möchte ich noch von den Briefen hier sagen, die fast ohne Sensationen und große Ereignisse, die aber als Ganzes ein ganzes, volles Leben geben und uns ein frisches, stärkendes Erlebnis. Die Empfehlung kann nicht warm genug sein. Übrigens hat W. Stein die Briefe in ein Deutsch übertragen, das niemals an eine Übersetzung denken läßt. Als Übersetzung sind die Briefe mustergültig, als Originale Literatur des Herzens.

E. W. Bredt

Dehio, G. Geschichte der deutschen Kunst. Erster Band: 2 Teile (Textbd. 372 S., Abbildungsbd. über 500 Abb.); brosch. 30 M., gebunden 41 M. Berlin, Verlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger W. de Gruyter.

In einem auch heute noch überaus lesenswerten Aufsatze (Historische Zeitschrift, Bd. 100) hat G. Dehio dargelegt, welche Schwierigkeiten bis zum Zeitpunkte jenes Aufsatzes (1906) der Abfassung einer Geschichte der deutschen Kunst entgegenstünden, daß aber eine solche ein dringendes Bedürfnis sei und wie er sich ein solches Werk in seinen leitenden Ideen denke. Die hier aufgestellten Forderungen und Anregungen hat nun Dehio in idealer Weise verwirklicht in diesem Werke, das nach rund 40 Jahren, nach den Bänden von Dohme, Bode u. a. dem deutschen Volke wieder eine Geschichte seiner Kunstentwicklung bietet. Ein Spiegel für das Seelenleben unserer Vorfahren auf einem bestimmten Gebiete und damit auch ein Mittel zur Erkenntnis des gegenwärtigen Ich will dieses Buch sein; in diesem Sinne richtet der Verfasser seine Fragestellung mehr darauf, was dem Deutschen die Kunst gewesen sei, nicht was die deutsche Rasse für die Kunst geleistet habe. Denn für eine Problemstellung letzterer Art fürchtet Verfasser, gegenüber den Leistungen der Franzosen, Niederländer und Italiener eine ziemlich negative Antwort erteilen zu müssen. Nach Dehios Ansicht sind die Germanen bei ihrem ersten Auftreten in der Geschichte ohne jede Kunst gewesen; alles, was von der Völkerwanderungszeit bis zur karolingischen Epoche an Kunstbetätigung sich erhalten hat, ist nicht originales Kunstschaffen, sondern entliehene und abgeleitete Formen. Diese ersten Abschnitte, die das deutsche Altertum behandeln, sind wohl der schwächste Teil des Buches; denn wenn man auch keineswegs geneigt sein sollte, mit den Erforschern germanischer Frühzeit alles nachklassische Kunstgut den Germanen zuzuschreiben, so wird doch auch gegenüber Dehios allzu stark negierendem Standpunkte die Wahrheit in der Mitte liegen. Daß man aber auch für diese Meinung dem Autor bona fides zubilligen muß, dafür bürgt die ganze Tendenz seines Werkes, die warmherzige, von tiefer Liebe und Begeisterung für deutsches Wesen getragene Schilderung, die doch weit von einem blinden Chauvinismus sich hält. So erhebt sich das Werk in diesem seinem ersten Bande, der die Zeit bis zum Ausgange der Staufer, also bis zur Rezeption des gotischen Stiles, umfaßt, zu einer Glanzleistung historischer Darstellung und man ist im Zweifel, was man für den größeren Vorzug halten soll, den Geist, der das Buch durchweht, oder die wissenschaftliche Leistung. Bescheiden bezeichnet zwar der Autor sein Werk als nur für den Gebildeten geschrieben; daß aber auch der Fachmann aus den Darlegungen des Verfassers der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes“ und des „Handbuches der deutschen Kunstdenkmäler“ vieles mit Nutzen sich zu eigen machen wird, braucht wohl kaum versichert zu werden. Dehio gibt keine reine analytische Darstellung der ästhetischen Kräfte, die den Aufbau unserer Kunst bestimmen, sondern ihm ist sie nur ein, wenn auch der wichtigste Ausfluß des gesamten geistigen Lebens einer Epoche und eines Volkes; so gewinnt er für seinen Überblick ein höheres Niveau, von dem sich überraschende und lehrreiche Ausblicke nach allen Seiten eröffnen. — Der stattliche Abbildungsband steht zwar in enger Beziehung zum Textband, kann aber infolge seiner typologischen Anordnung auch recht wohl mit großem Nutzen für sich durchstudiert werden, um die Entwicklung einzelner Formen zu verfolgen. Den folgenden Bänden, von denen der zweite die Gotik bis zur Reformation, der dritte die Renaissance und die folgenden Zeiten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts enthalten soll, wird man mit großer Spannung und Interesse entgegensehen.

W. B.



EMIL PREETORIUS ▫ ILLUSTRATIONEN AUS MÖRIKE, DAS STUTTGARTER HUTZELMÄNNLEIN (26. Hundertdruck)
Hans von Weber, München



Von Berlin nach Danzig. Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773 von **Daniel Chodowiecki.** 108 Lichtdrucke nach den Originalen mit Text von W. von Öttingen. Berlin, Amsler & Ruthardt.

Das zur Beurteilung von Chodowieckis künstlerischem Wert geeignetste seiner Werke, das Reiseskizzenbuch, wird hier in einer neuen Ausgabe geboten. Denn der Künstler, der selbst geschrieben hat: „Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen. Sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin . . . .", wird in diesen unmittelbar dem Leben abgewonnenen flüchtigen Skizzen in seinen Neigungen und Veranlagungen am besten ergründet. Alles, was man sonst an des Künstlers Gemälden zu tadeln pflegt, ist hier abgefallen, geblieben ist nur die intime Beobachtung des Lebens in all seinen, auch kleinen und unscheinbaren Äußerungen, ein Zug, der den Künstler auf eine Stufe stellt mit dem genialen Zeichner des 19. Jahrhunderts, Menzel. Die etwas steife Grandezza des kleinstädtischen Hofhaltes des Fürstprimas, das behagliche, bürgerliche Leben der Kaufleute in der großen Handelsstadt, aber auch allerlei interessante Gestalten aus dem Volke werden hier mit scharfer Charakterisierung und ziemlicher Lebendigkeit festgehalten. In all die fast unerbittlich scharfe Beobachtung mischt sich doch jener für die bürgerliche Aufklärungsperiode bezeichnende Zug liebenswürdiger Auffassung. Und auch die andere für jene Zeit charakteristische Seite, die lehrhafte, tendenziöse, die sich in manchen Radierungen des Meisters bemerkbar macht, ist hier glücklich ausgeschaltet. So wird die köstliche Publikation nicht nur ein Denkmal für den liebenswürdigen Künstler, sondern auch ein überaus lehrreiches Dokument der Zeit. W. B.



E. PREETORIUS ■ ILLUSTRATIONEN AUS GERSTÄCKER, MALHUBER (5. Dreiangeldruck)
Hans von Weber, München

E. u. J. de Goncourt, Gavarni. Der Mensch und das Werk. Ins Deutsche übertragen von Stefanie Strizek. Die Einleitung zum ersten Band von Max v. Boehn, der auch Anordnung und Wahl des Illustrationsmaterials traf. 2 Bände mit 107 ganzseitigen und 36 Textillustrationen. Berlin, Hyperionverlag.

Ein kunstgeschichtliches Werk? Ja und nein. Es ist es ganz gewiß nicht im Sinne unserer kunstdogmatisch-ästhetisierenden, immer mehr oder weniger altklugen Werke, die sich mit Tiefgründigkeit, Geschmacksspalterei, mit Problemstellungen, Analysen und Synthesen nicht wichtig genug tun können. Nein, glücklicherweise ein solch vergängliches Werk haben uns die beiden besten Freunde Gavarnis, die Brüder Goncourt, nicht gegeben. Und grade deshalb ist es noch immer, nach fast fünfzig Jahren das inhaltreichste, belehrendste und unterhaltsamste Werk, was man sich über Gavarni denken kann. Es ist eine Lebensgeschichte voll Erzählungen, Tagebuchblättern, Plaudereien, Erinnerungen. Ein Lesebuch voll Reiz und Wert. Ein Quellenbuch zur französischen Kunst und Gesellschaft, das nicht veralten wird, weil es ein Freund von Herz, weil es feine Kenner der Künstler, der Gesellschaft, der ganzen Zeit geschrieben. — Es ist das Werk geistreicher Schriftsteller, die den Leser nicht mit Zeigefinger und Bakel Schritt für Schritt belehren wollen, die vielmehr alles herbei- oder hinweggetan, um den Leser selbst das Urteil über Gavarni sich bilden zu lassen, was frei von Überschätzung bleibt. — Dem Buche gab Max v. Boehn eine Einleitung, die ich schlechterdings für ein kleines Meisterwerk seiner Art halte. Max v. Boehn ist einer von den ganz wenigen deutschen Schriftstellern der Kunst und Kultur, die Dogmen und Schulmeistereien ebenso verabscheuen wie saloppe Schreibweise und billige Effekte durch allerlei Witzchen und Paradoxen, die nichts anderes sind denn Hintertürchen für anfechtbare Meinungen. — Die Übertragung ist im allgemeinen gut. Sogar einige der schwierig wiederzugebenden Gavarnismen sind der Übersetzerin trefflich geglückt. Nicht einverstanden bin ich mit der Illustration des Werkes. Die Bilder hätten die Entwicklung des Künstlers, der Lebenserzählung entsprechend, begleiten sollen. Doch das Werk wird sicher gerade mit diesen Bildern viel Freude machen — und kulturelle Bereicherung wird der Freude folgen. E. W. Bredt



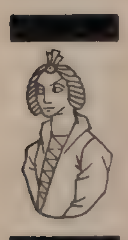






der
verliebte
Stu-
dente







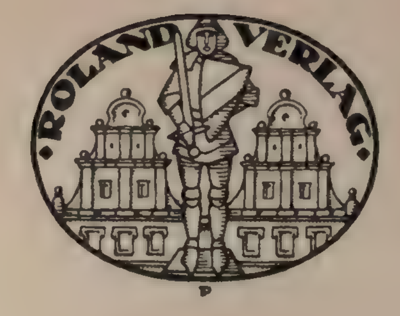














EMIL PREETORIUS VERLAGSSIGNETE, INITIALEN UND BUCHRÜCKEN



München,
Neue Pinakothek

ARNOLD BÖCKLIN
PAN IM SCHILF ■



CH. G. SCHÜTZ — WEISSENAU

DIE NEUGEORDNETEN BAYERISCHEN STAATSGALERIEN

I. DIE NEUE PINAKOTHEK

Seit etwa einem Jahrzehnt, seit der leider nur so episodären Wirksamkeit Hugo von Tschudis in München, sind die bayerischen Gemäldegalerien aus ihrer Erstarrung erwacht und seither in ständigem Fluß geblieben. Nicht nur für Werke älterer Kunst wurde zum Grundsatz gemacht, einen kräftigen wechselseitigen Austausch zwischen der Münchner Zentralgalerie und den über die Provinz verstreuten Filialgalerien in die Wege zu leiten, Werke, die für die internationale Kunstentwicklung Interesse haben, nach München zu dirigieren und die für die Lokalschulen kennzeichnenden Stücke in die Filialgalerien zu versetzen: auch für die Gemälde einer jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart, die früher fast ausschließlich durch Ankauf in den Kunstausstellungen erworben wurden, kam und kommt jetzt dieses Verfahren in Anwendung. Es ist im allgemeinen oft übersehen worden, daß besonders die Schleißheimer Galerie neben ihren fast unausschöpfbaren Beständen an Werken älterer Kunst einen rechten Schatz von bedeutenden Gemälden des neunzehnten Jahrhunderts birgt (oder barg, muß man jetzt wohl sagen). Hans von Marées' köstliches Gesamtwerk hatte man schon vor Jahren hereingeholt, während man die Kollektionen von Karl von Pidoll, A. Langhammer und Wilhelm Dürr zunächst noch in der Stille des verschlafenen bayerischen Versailles beläßt. Dagegen tat man jetzt einen Griff nach anderer Richtung in den Schleißheimer Gemäldeschatz und nahm von den Gemälden der Münchner Meister aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, besonders von Wilhelm von Kobell und von Enhuber, Werke herein, die draußen von den Besuchern entweder gar nicht gefunden oder regelmäßig übersehen wurden; in München hing man sie an bevorzugte Plätze. Ebenso wurden die Augsburger Galerie, die ein besonders schönes Gemälde J. A. Kochs einlieferte, und die fast unbekannte Aschaffenburger



FERDINAND VON KOBELL DER OBERE SEE BEI ASCHAFFENBURG



J. G. VON DILLIS — ANSICHT DES TEGERNSEES

Sammlung, aus der die schönen Landschaften von Ferdinand v. Kobell kamen, herangezogen, endlich auch Versetzungen aus der Alten Pinakothek in die Neue betätigt, insofern z. B. Werke des Frankfurter Meisters des ausklingenden Rokokos, Christian Georg Schütz d. Ä. und des Münchner Bildnismalers Joseph Georg Edlinger, aus der Sammlung älterer Gemälde in die der neueren transferiert wurden. Die Neue Pinakothek wurde also in ihrem Darstellungskomplex durch Verlängerung nach rückwärts erweitert, während ihr anderseits das zeitgenössische und jüngstvergangene Schaffen, soweit es sich in der Richtung einer der entschlossenen „Moderne" zugetanenen Entwicklung bewegt, abgenommen wurde und der von Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer in Auswirkung seines großangelegten Organisationsplanes des bayerischen Kunstbesitzes neugegründeten und im Kunstausstellungs-Gebäude am Königsplatz (dem früheren „Secessions"-Gebäude) installierten „Neuen Staatsgalerie" einverleibt wurde. Über diese bedeutungsvolle Neuschöpfung, der die Darstellung des internationalen Entwicklungsganges malerischen und plastischen Schaffens Europas etwa seit dem Jahre 1880 als Aufgabenkreis zugewiesen wurde, wird noch eingehend zu sprechen sein, hier ist sie nur als Abzweigung eines beträchtlichen Besitzteiles der Neuen Pinakothek und als aufgabenbegrenzendes Moment zu erwähnen. Durch die Überführung zahlreichen Kunstgutes in die Neue Staatsgalerie konnte endlich Raum und Luft in der Pinakothek geschaffen werden, nur so war eine gründliche Aufforstung in den Reihen der vorimpressionistischen Gemälde und die Schließung der Lücken möglich. Die Platzkalamität der Neuen Pinakothek war damit allein zwar nicht zu beheben, aber doch gründlich anzubahnen. Das zweite, radikalere Mittel: die Ausschaltung zahlreichen Ballasts, der von Jahr zu Jahr mehr anschwoll, aber immerzu mitgeschleppt wurde, ließ sich in Verbindung mit einer gründlichen Umgruppierung des Sammlungsbestandes für die Beteiligten schmerzloser bewerkstelligen. Manches von diesen ausgeschalteten Bildern wird in den Depots verschwinden und es wird ihm niemand nachtrauern, anderes soll in die Filialgalerien, wo es im allgemeinen an Werken der zeitgenössischen Malerei sehr gebricht (besonders in Augsburg), versetzt, wieder anderes zum Schmuck repräsentativer Räume in staatlichen Gebäuden verwendet werden. Gewiß wird nicht jeder mit allen „Ausschiffungen", die von der Leitung der Sammlung vorgenommen wurden, einverstanden sein. Sobald man sich aber darüber klar geworden ist, daß nur eine sehr gründliche Säuberung der Pinakothek der ständigen Raumnot zu steuern vermag, und daß man den besten Willen und die Unparteilichkeit der Direktion zweifellos voraussetzen darf, wird man sich auch mit der Tatsache abfinden, daß manches Bild verschwand, gegen dessen Qualität kein Einwand zu erheben war, während manch anderes, das unbestreitbar schwächer ist, im Ensemble der Sammlung verblieb. Man darf eben nicht übersehen, daß Gründe des Formats und der dekorativen Gruppierung bei dieser Erscheinung mitgesprochen haben.

Als Luft geschaffen war, konnte zunächst die Abgrenzung des Darstellungskomplexes der Sammlung erfolgen, sodann aber an deren Erneuerung, Verbesserung und qualitative Auffüllung gegangen werden.

König Ludwig I. von Bayern, der sich etwa zu Mitte der 1840er Jahre zur Stiftung der Neuen Pinakothek entschlossen hatte und ihr aus Privatmitteln in den Jahren 1846—1853 durch August Voit das architektonisch reizlose, aber den musealen Zwecken immerhin recht gut dienende Gebäude an der Barerstraße errichten ließ, gedachte in dieser Sammlung vor allem eine Reihe von Monumentalbildern zu vereinigen. Etwas Historisch-Zyklisches, dem didaktischen Enzyklopädismus seiner Kunstanschauung Entsprechendes, scheint ihm dabei vorgeschwebt zu haben, so wie es im Griechen-Saal Karl Rottmanns Tatsache wurde und mit der Aneinanderreihung der Riesenbilder Kaulbachs, Schorns, Peter v. Heß' u. a. angebahnt war. Die sogenannten „Kabinettbilder" hat er, wie die meisten seiner Zeitgenossen, neben den Riesenschwarten als Kunst zweiten Ranges, als geringer zu bewertende Sammlungsobjekte, angesehen. Heute sind wir bekanntlich nicht mehr gewillt, die Kunst nach dem Format und die Qualität mit dem Meterstab zu bewerten. Im Gegenteil: Nicht allein räumliche Zweckmäßigkeitsgründe, sondern die Erkenntnis, daß ein Monumentalbild auf seiner Riesenfläche eher flaue Stellen zeigen wird als ein sorgfältig durchgeführtes Kleinbild, in dem sich auch die Persönlichkeit des Künstlers intimer ausspricht, veranlaßt die Sammlungsleiter, lieber nach malerischen „morceaux" als nach „Galeriemaschinen" zu greifen. Moderne Galerien, d. h. solche, die erst in den letzten Jahrzehnten entstanden, wie die meisten rheinischen Kunstsammlungen, haben überhaupt kaum ein Gemälde von größeren Dimensionen in ihren Sälen. Die Vermutung lag nahe, daß bei der Neuordnung der Neuen Pinakothek die Riesenbilder nun gleichfalls verschwinden und der Raum anderen Zwecken dienstbar gemacht würde. Aber das geschah nicht. Zwar wurden einige der Riesenbilder



J. G. EDLINGER DAMENBILDNIS



J. A. KOCH HEROISCHE LANDSCHAFT



LUDWIG RICHTER — DER WATZMANN



FRIEDRICH OLIVIER BRUNNEN IN DER CAMPAGNA



MAX JOSEF WAGENBAUER — BRUNNENHAUS AM GASTEIG



KARL SPITZWEG DER WITWER



LEONHARD FAUSTNER MÄDCHEN AN OFFENER TÜR



A. TEICHLEIN LANDSCHAFT MIT FELSEN

weggestellt, aber andere — nicht immer die reizvollsten — blieben: von Peter Heß die immerhin annehmbaren Historien, die stofflich das griechische Abenteuer der Wittelsbacher zum Ausgangspunkt nehmen, leider aber auch so Unerquickliches wie das in seiner brutalen Buntheit malerisch sehr unerfreuliche Großfigurenbild „Apollo und die Musen" von Heinrich Heß, von Kaulbach „Die Zerstörung Jerusalems", von Piloty die „Thusnelda" und der „Seni".

Diese Bilder beanspruchen zusammen mit Arbeiten von Makart, Lindenschmit, Böcklin („Spiel der Wellen"), Hierl-Deronco, Weishaupt, Räuber, frühen Schöpfungen Uhdes („Die Chanteuse") und A. v. Kellers, mit Landschaften von Lier und Wenglein und einigen Gemälden aus dem Kreis der einstigen „Scholle" die großen Mittelsäle — ein recht buntes Gemisch, wie man sieht, und auch in Hinblick auf die Qualität keineswegs das Stärkste, was die Neue Pinakothek in ihrer jetzigen Zusammensetzung aufzuweisen hat. Indessen zeigen gerade die Mittelsäle, in welcher Weise die Sammlung zeitlich und stofflich begrenzt ist: vom Nazarenertum, das Ludwigs I. eigentlichstes Gebiet und das Feld seiner stärksten Neigung war, geht es bis zum Impressionismus und Dekorativismus. Künstler, die in der Neuen Staatsgalerie vertreten sind, erscheinen, was zunächst sehr erstaunlich erscheint, auch hier. Es waren in erster Linie Momente räumlicher Gruppierung, die eine solche Teilung des Kunstbesitzes des gleichen Meisters nötig machten (so u. a. bei Uhde, Keller, Stäbli, Stadler, Ernst Zimmermann): man mag eine solche Verzettelung der Eindrücke bedauern, aber man muß sie verstehen; man darf auch auf das Beispiel der modernen Abteilung des Louvre und der Bildergalerie des Luxembourg-Museums hinweisen: bei den Pariser wie bei den Münchner Sammlungen ist das gleiche Ineinandergleiten, die gleiche Unvermeidlichkeit der Parallelen, denn in beiden Fällen handelt es sich nicht um streng schematische Aufteilung des Kunstbesitzes, sondern um Sammlungen fließenden Charakters mit starken individuellen Akzenten.

Die nazarenische Richtung und das melodramatische Deutsch-Römertum kommt im übrigen besser als in den Bildmaschinen des ersten Mittelsaals in den intimeren Bildern des zweiten der Südkabinette zur Geltung. Hier ist eine charakteristische Zusammenstellung gelungen; beherrschend ist natürlich Joseph Anton Koch, der Tiroler Landschaftsmaler, der sich in Rom erst ganz fand und in gewissem Sinn als der Stammvater des malerischen Deutsch-



A. SEIDEL BEI GROSSHESSELOHE

Römertums zu gelten hat. Er ist jetzt in der Pinakothek mit Werken aus allen Schaffensperioden, auch mit einigen seinen Landschaften gegenüber reichlich steifen und trockenen Figurenbildern, sehr glücklich und vielseitig vertreten. Es scheint, daß man der poetischen Richtung der Malerei, dem künstlerischen Lyrismus, fortan wieder mehr Interesse zuzuwenden gedenkt: offenbar auch eine Auswirkung der Zeit, denn damit wird die Bindung betont der metaphysisch gerichteten Kunst unserer Zeit mit der poetischen Provinz der deutschen Malerei, wie sie im Werk der Deutsch-Römer besonders bezeichnend in Erscheinung tritt. Reinharts römische Stadtbilder, vor denen man unwillkürlich an Rottmanns „Blick auf Rom" in der Schackgalerie gemahnt wird, machen sich in ihrer friesartigen Anordnung gut in dem ausgezeichnet arrangierten Saal, der mit Heinrich Heß' seltsam stillem Bildnis der schönen Marchesa Florenzi, mit Bildnissen von Overbeck und Stieler und den hübsch staffierten Landschaften des wenig gekannten und zu Unrecht unterschätzten Franz Ludwig Catel sich harmonisch zusammenschließt.

In dem Kabinett, das dem Nazarener-Sälchen vorgelagert ist, klingt eine noch frühere Periode an. Sie gehört der ganz in der höfischen Atmosphäre verankerten kurfürstlichen Zeit; hier sind es besonders Kur-Pfalz und Kur-Mainz, die mit ihren Hofkünstlern zum Zuge kommen. Des feinen alten Landschaftsmalers Christian Georg Schütz geschah schon Erwähnung. Seine Bilder bekunden ein außerordentlich differenziertes Gefühl für atmosphäre Stimmungen. In die harte, minutiös genaue Vedutenmalerei seiner Zeit verfällt er nicht; trotzdem haben seine Bilder etwas liebenswürdig Erzählendes und sind der heiter-galanten Zeitstimmung voll. Ferdinand v. Kobell, der am Mannheimer Hof eine bedeutende Rolle spielte und mit Karl Theodor nach München kam, ist ebenfalls hier untergebracht; seine hübschen, munteren Landschaften aus dem Kurmainzisch-Aschaffenburger Lustbezirk, Schönbusch, Oberer See usw., tragen die amöne Note des fränkischen Rokoko. In München, wo sich Ferdinand v. Kobells Altersschaffen vollzog, traf er jene Künstler, die hier mit ihm den Raum teilen, deren Werke zum Teil aber auch in den ungemein reizvollen Nordkabinetten



ED. SCHLEICH D. Ä. — ISARTAL



A. LIER LANDSCHAFT MIT HIRTIN

aufgestellt sind: den aus Graz nach München eingewanderten, vielbeschäftigten Bildnismaler Joseph Georg Edlinger, dessen Porträts bei aller Sachlichkeit so locker und bewegt in der Malerei sind, vornehm-bürgerlich in der Auffassung, künstlerisch-hemmungslos in der Ausformung, sodann die verschiedenen Landschaftsmaler, die aus dem Bannkreis der Landeshauptstadt stammen, nach München kamen und hier ihre anmutigen Landschäftchen malten: Dorner, die beiden Dillis, Wagenbauer, Quaglio.

Alle diese Vedutisten überragt weit der Sohn Ferdinand v. Kobells, der prächtige Wilhelm v. Kobell, dessen vielverzweigtes Werk, das Ergebnis eines langen und arbeitsreichen Lebens sich nun endlich nach dem starken Eindruck, den man auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung von ihm gewann, zu festerer Vorstellung zusammenzuschließen beginnt. Wilhelm v. Kobell selbst bezeichnete sich als Schlachtenmaler. Faktisch trifft das einen wichtigen Teil seiner malerischen Tätigkeit, aber die Art der Schlachtenmalerei, die Wilhelm v. Kobell betrieb, weicht gründlich ab von der Schlachtenmalerei seiner Zeitgenossen, etwa eines Albrecht Adam, wie auch von der Schlachtenmalerei, die sich im und nach dem Jahre 1870 in Deutschland auftat. Das Programmbild der Schlachtenmalerei Kobells ist die wundervolle „Belagerung von Kosel“, die jetzt aus dem Armeemuseum in die Neue Pinakothek geholt und an bevorzugtem Platze gehängt wurde. Viel mehr als das Militärische spricht das Atmosphärische des Bildes, wichtiger als die Bataille ist die Landschaft. Und doch ist es ein ausgesprochen kriegerisches Bild, nicht eine militärisch staffierte Landschaft. In den atmosphärischen Begebenheiten liegt das Besondere, sie tragen die Stimmung, die erfüllt scheint von der Melancholie der dämmernden Stunde des Schlachtmorgens im Sinne Theodor Körners: „Ahnungsgrauend, todesmutig — Bricht der große Morgen an — Und die Sonne kalt und blutig — Leuchtet unserer blut'gen Bahn.“ Ganz anders ist die Stimmung auf Wilhelm von Kobells riesigem Bild der „Schlacht bei Wagram“, das aus dem sogenannten Schlachten- oder Siegessaal im Festsaalbau der Residenz hierher versetzt wurde. Dort gibt es noch weitere Schlachtenbilder Kobells (Brieg, Breslau, Arnhofen, Eggmühl, Polozk), aber zweifellos war es ein ausgezeichneter Griff, gerade dieses Bild mit der prachtvoll gemalten Luft und der ausgezeichnet zum Bild geformten landschaftlichen Weiträumigkeit für die Neue Pinakothek auszuwählen, wo es als Gegenstück zu dem schon dort befindlichen Gemälde W. v. Kobells „Das Treffen bei Hanau“, das weniger leicht und beschwingt gemalt ist, sondern mehr in Stofflichkeit befangen bleibt, trefflich Figur macht. Was das Bild auszeichnet, ist die starke vorbildliche Gesamtwirkung, das Totalbild in seiner Großheit, trotzdem bis in die letzte Einzelheit der Details gegangen ist, dabei tritt auch hier ein kaum in Worte zu fassender Sinn für das Atmosphärische und eine ungeheuere Kraft, es malerisch auszudrücken, in Erscheinung. Kleinere Arbeiten Kobells, die seiner mittleren Periode angehören, wurden von Schleißheim hereingebracht, manches mit holländischen Anklängen, alles von größter Subtilität und Gediegenheit der Malerei. Auf alle Fälle ist Wilhelm v. Kobell nun endlich für die Geschichte der Münchner Malerei als Persönlichkeit wie als Begriff gewonnen; sein Werk beherrscht das erste Drittel des Jahrhunderts, und so erscheint er auch in der neugeordneten Pinakothek.

Ganz gewiß ist viel Liebenswürdiges unter den Bildern der Weg-, Zeit- und Schulgenossen W. v. Kobells, die sich als Landschafts- und Architekturmaler bezeichneten, aber was schon die Ausstellung der Münchner Graphischen Sammlung erkennen ließ, findet hier seine Bestätigung: es ist ein Abstand von Kobell zu ihnen. Weigmann nannte diese Künstler damals „Die Vedutenmaler“ — vielleicht doch eine etwas zu summarische und das Empfindungsmäßige in den Landschaften dieser Künstler stark in Zweifel stellende Zusammenfassung und Namengebung. Aber es ist etwas daran: das Stoffliche ist für die Kunst dieser Maler entscheidend, auf alle Fälle ist es ihr Ausgangspunkt, und kommt dabei etwas so Liebenswürdiges heraus wie die Münchner Ansichten Domenico Quaglios und Michael Nehers oder die köstlich frischen Landschaften aus Münchens Umgebung, die Dillis und Wagenbauer malten, so muß man es doch als einen glücklichen Zufall und als eine Wirkung der guten Tradition malerischer Kultur im alten München betrachten. Diese Überlieferung hat gerade im Bezirk der Landschaftsmalerei ungemein lange nachgewirkt und davon kann man sich, in den Nordkabinetten von Raum zu Raum, Jahrzehnt um Jahrzehnt bis etwa in die siebziger Jahre hinein vordringend, unschwer überzeugen. Brachten auch Spitzweg, Schleich und besonders Adolf Lier, dessen Werk nun endlich (freilich zumeist aus den in der ganzen Galerie stark vertretenen „Leihgaben“ aufgebaut) in der Pinakothek in dem Maße vertreten ist, wie es der Bedeutung des Meisters angemessen ist, von ihren Eindrücken, die sie besonders in Paris und von den Werken der Barbizon-Meister gewonnen, viel in die Münchner Landschaftsmalerei herein, indem sie eine Intimisierung der Naturanschauung und eine starke



WILHELM VON KOBELL — DIE SCHLACHT BEI WAGRAM (AUSSCHNITT)



F. A. VON KAULBACH STUDIENKOPF

Auflockerung der auf die Konturhaftigkeit eingestellten Malerei bewirkten, so blieb doch auch in ihrem Werk die Tradition lebendig und wird verspürt bis herunter in unsere Zeit, bis in die mittlere Periode Wengleins, Strützels und Stadlers. Rottmanns heroisches Landschaftsmalertum mußte eine Episode bleiben; sein Einfluß auf seine Münchner Zeitgenossen darf nicht überschätzt werden. Gelegentlich begegnet man ihm bei Teichlein, Metz oder August Seidel, aber auch diese Künstler, von denen der letztere noch charakteristischer in der Sammlung vertreten sein könnte, fanden von dem philhellenistischen Pathos zurück zu der liebenswürdig-sinnenfrohen, heiter-erzählenden Art der Münchner Landschafterschule, die man hier nun tatsächlich in einer lückenlosen Reihe überblicken kann, freilich noch verstärkt und vertieft, wenn man sich im Erdgeschoß des gleichen Hauses, in der Graphischen Sammlung, die Mappen mit den Aquarellen und Zeichnungen der in Frage kommenden Maler vorlegen läßt.

Es wäre noch einiges anzumerken zu den Werken der Nicht-Landschafter. Spitzweg, der, als eine Sondererscheinung in allem, auch hier an der Grenzscheide des den Freiraum umschreibenden Landschaftsmalers und des die menschliche Gestalt zum Maß seiner Bilder nehmenden Figurenmalers steht, kann nun endlich, nachdem vor zehn Jahren begonnen wurde, eine einigermaßen repräsentierende Vertretung dieses Münchner Hauptmeisters in der Pinakothek zu schaffen, aus einer kleinen gewählten Kollektion, unter der allerlei Kostbarkeiten sind,



WILHELM VON LINDENSCHMIT — KLEOPATRA



A. OBERLÄNDER WEINPROBE



A. STEVENS IM BOUDOIR



J. B. C. COROT MÜHLE BEI MANTES

seiner Bedeutung nach erkannt werden. Es darf aber nichts versäumt werden, diese Kollektion zu erweitern: man hätte allerdings vor fünf Jahren noch bessere Auswahl und wesentlich niedrigere Preise gehabt. So liebenswürdige Verwandte Spitzwegs wie Enhuber und den älteren Faustner, dessen „Mädchen an offener Tür“ schon gelegentlich der Münchner retrospektiven Ausstellung von 1906 auffiel, heißt man gern willkommen. Der Abfall Schwinds, an Spitzweg gemessen, kommt einem wieder einmal drastisch zum Bewußtsein. Allerdings ist Schwind in der Pinakothek auch noch nie glücklich vertreten gewesen. Hätte man hier ähnliches wie die Reisebilder der Galerie Schack (die ihre Bedeutung als wichtige Ergänzung und gelegentliches Korrektiv der Pinakothek beibehält), so würde der Eindruck besser und sympathischer sein. Von Defregger, Lenbach, Grützner wurde malerisch Reizvolles aus ihrer Frühzeit hereingenommen, neben Busch und Harburger kommt nun auch Oberländer mit einem sehr delikaten, im Format kleinen, aber in der Auffassung großen Bild in der Holländer-Art, das ihn besser vertritt wie der im Format vergriffene Einsiedler, zur Geltung. Wilhelm v. Diez und die besten seiner Schule, auch F. A. Kaulbach, mit zwei frühen Studienköpfen (und manchem anderen) sind, wie man erwarten durfte, gut vertreten. Was für Spitzweg gilt, muß allerdings auch für Wilhelm v. Diez gesagt werden: im Sammeln aller irgendwie erreichbaren qualitätvollen Werke dieses Meisters darf nicht Einhalt geschehen. Um so weniger, als ein anderer bedeutender Münchner Maler von schulbildender Kraft, Wilhelm Lindenschmit, durch eine Verkettung günstiger Zufälle nun in trefflichster Weise in der Pinakothek vertreten ist; quantitativ so stark, daß W. v. Diez fast hinter ihn zurücktreten muß. Das ist nicht gut, so begrüßenswert an sich der (wenn teilweise auch nur als Leihgabe hereingebrachte) Zuwachs an Werken Lindenschmits ist. Dieser Meister stellt sich in erstaunlicher Vielseitigkeit dar, dabei kommt er als Historienmaler, als den ihn seine Zeitgenossen besonders hoch schätzten, nicht einmal zum Zug. Besonders merkwürdig ist eine „Kleopatra“; den Unbefangenen wird sie in der Frische ihrer Malerei und in ihrem impressionistischen Zupacken wie eine Jugendarbeit Slevogts anmuten.



TH. GÉRICAULT ARTILLERIE

Begreiflicherweise ist die Münchner Nuance in der Pinakothek stark herausgearbeitet: von Edlinger bis Lenbach, von Kobell und seinen landschaftmalenden Zeitgenossen, den „Vedutisten", bis zu Wenglein und Stadler, von Spitzweg bis Diez und Lindenschmit. Auf der Aufweisung dieses Entwicklungsweges beruht die Bedeutung der Sammlung. Überläßt sie es infolgedessen auch im wesentlichen der Neuen Staatsgalerie, in sich zu vereinigen, was der bayerische Gemäldeschatz besitzt an Werken, die zur Kennzeichnung des internationalen Weges der europäischen Kunst Nennenswertes beizutragen haben, so gibt es doch auch in der Pinakothek außer-münchnerische Werke von starker Geltung, namentlich solche, deren Entstehung vor dem Jahre 1870 liegt. Arnold Böcklins wurde schon gedacht; neben seinem „Spiel der Wellen" ist der köstliche, seiner rein malerischen Qualitäten willen ungewöhnlich schätzbare „Pan im Schilf" und der kleine Syrinxbläser da. Böcklins Antipode Menzel ist dank der großmütigen Schenkung der Damen Kriegar-Menzel mit einer beglückenden Fülle seiner intimen Frühwerke in der Pinakothek. Aus früherer Zeit wurden die Deutsch-Römer, zu denen man auch den von Wien nach München übersiedelten Friedrich v. Olivier zählen muß (sein genialerer Bruder Ferdinand ist leider nur ganz unzureichend vertreten), schon erwähnt. Ludwig Richter mit der unter Kochs Augen in Rom gemalten Watzmann-Landschaft, Caspar David Friedrich, Rayski, Waldmüller, Steinle sind wenigstens mit Visitenkarten da. Von Ausländern sieht man einiges der um die Jahrhundertwende wirkenden Engländer (und ihrer deutschen Nachahmer), sodann Constable und im Anschluß jene Franzosen aus der Sammlung der Tschudi-Spende, für die sich drüben in der Staatsgalerie kein Anschluß ergab — Kostbarstes darunter: Daumiers erschütterndes „Drama", Géricaults temperamentvoll-phantastisch hingewetterte „Auffahrende Artillerie", Courbet und Corot mit Landschaften, Gemälde von einer inneren Stärke, daß sie doch als mehr erkannt werden müssen denn als Vergleichsobjekte oder als Folie einer vorwiegend münchnerisch dirigierten Gemäldesammlung.

Georg Jacob Wolf

(Der zweite Teil des Aufsatzes „Die neue Staatsgalerie" folgt in einem der nächsten Hefte)



FR. VON DEFREGGER — SCHLAFENDER JUNGE



WILHELM LEHMBRUCK STEHENDE



WILHELM LEHMBRUCK RADIERUNG
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W 10

WILHELM LEHMBRUCK

In werdenden Zeiten ist das Glück der Persönlichkeit kein ungetrübtes. Sehnen und Wollen nach neuen Werten hemmen den freien Fluß des Gestaltens. Wo die Aufgaben des Tages keine Symbole der Zeit mehr auszulösen vermögen, ergreift ein ruheloses Suchen den Gestaltungswillen. Wollen und nicht wissen was, das ist die Tragik. Wollen aber, das geht nicht auf das Was, sondern auf das Wie. Mögen auch die inneren Gesichte noch so reich auftreten, daß sie die Initiative zur Form ergreifen, heißt Schaffen. Schwerer als die Malerei ringt hier die Bildhauerei, schwerer trägt sie ihr Schicksal, umfangen von der Last der Tradition und den Aufgaben der Konvention.

Als Wilhelm Lehmbruck, 38jährig des hohen Strebens müde, Leben und Werk freiwillig aufgab, zerbrach nicht ein Zweifel am Glauben als vielmehr die Kraft des Vermögens. In langer Schularbeit werktüchtig erzogen und fest dem gegenüber, das die Mittel dem Stilwollen leihen, führte ein längerer Pariser Aufenthalt unterirdische Gänge ins Freie des eigenen Erlebens. In acht Jahren drängen sich die Werke oft hart nebeneinander. Doch reißt sie weder ein eiferndes Talent noch eine glückliche Lust zur Form empor. Ein quälender Stilwille kämpft um die große Form für seine Visionen, deren reine Tiefe die reine Form verlangt. Man denkt an Feuerbach. Auch Lehmbruck muß etwas



Hagen i. W.
Folkwang-Museum

WILHELM LEHMBRUCK
■ TORSO (SEITLICH) ■



Hagen i. W.
Folkwang-Museum

WILHELM LEHMBRUCK ▫
TORSO (VORDERANSICHT)

wie eine Mission in sich gefühlt haben. Auch er hatte eine Konvention zu brechen, eine Gleichgültigkeit gegen den Stilwillen zu bekämpfen. Still in sich gekehrt, schweigsam und hingebend in der Vision, schaut er immer klarer die reine Form der Seele. Mit Feuerbach teilt er psychologisch auch das Überwiegen der Reflexion. Zu sensitiv, um mit willensstarker Freude dem Ideal zu vertrauen, formt er mit bedenklicher Hand seinen Formenkanon. Doch gerade hierin offenbart sich die hohe Reinheit seines Willens. Nicht eilfertig erzwang er für seine Visionen ein kunstgewerblich wohl ausgeglichenes Klischee von Körperformen, wie die Vielzuvielen neben ihm, die schnell mit dem Stil fertig waren.

Seine Menschen stammen aus einer Atmosphäre, in der die Urform der reinen Seele lebt. Als Erinnerung durchglüht diese die Formen des Körpers. Daß er dieses Leuchten meist mit seinem sensitiven Naturell schmerzlich empfindet, macht ihn zu einem Romantiker! So steht auch im Mittelpunkt seiner Gestaltung das weibliche Ideal. Er sucht etwas zu bilden, das sich selbst der Bildung entzieht und seinem Stilwillen ein nie ruhendes Ziel steckt. Es galt die Materie zu bilden und zugleich zu überwinden; zu überwinden durch die Rhythmik der Linien, in der allein die Musik seiner Seele sich offenbaren konnte. Der Körper wurde Symbol für etwas Unsichtbares. Hierin liegt seine Annäherung an die Gotik.

Überblickt man die Reihe seiner weiblichen Gestalten, erkennt man deutlich die Motivlosigkeit der Handlung, in der allein geistiges Wesen sich offenbaren kann. Ohne eine bestimmt fixierte Ausdrucksgeste, in der sich eine sogenannte moderne „Ausdrucksplastik" gefiel, nicht in der persönlichen Haltung einer charakteristischen Situation, sondern in einem durchgefühlten Körperrhythmus zieht das geistige Wesen seine Kurven um die Materie. Die rhythmische Einheit im Gefühl des Ganzen und nicht die „ausdrucksvolle" Komposition sogenannter plastischer Motive macht den wahren Plastiker aus. Nicht individuell fixierte Charakternoten, sondern rhythmische Sphären seelischer Mächte symbolisieren seine Gestalten. So sind seine „Kniende", seine „Sinnende", seine „Rückblikkende", seine „Betende" zusammen Schwestern aus einem Reich, das nacheinander sich in Wirklichkeiten gebricht. Und aus dieser Auffassung ist auch nur der Wechsel ihrer Formen und Proportionen zu verstehen. Daß sein Stilwille jedesmal neu das „plastische Gesicht" zu formen strebte, stellt ihn turmhoch über die „Stilisten". Knieen und Rückblicken stammen aus verschiedenen Sphären des geistigen Wesens und erfordern für ihre Gestaltung andere Daseinsformen. Sie blieben Motive und nicht Gestaltungen, wären sie in einen Formenkanon eingeschlossen. Noch reicher ist der Wechsel und die subtile Nuancierung seelischer Zustände in seinen weiblichen Büsten. Es gibt hier Ausformungen der Seele bis zur Deformation, als Tendenz das Körperliche ganz zu überwinden. Wie ein Hauch umzieht oft die Außenlinie die Gestalt, nicht wagend die Aktion der Gelenke mißtönend in die reine Melodik der Umrißlinien eingreifen zu lassen. Und in demselben Sinne gebietet er der modellierenden Fläche zurückzugehen auf den Hauch der Modellierung, in der er mit Leonardo die Seele der Form erblickt haben mag. Er wird hier zum Maler, der aus dem Impressionismus Rodins das Wesentliche erfaßt hat, während seine Linienrhythmik dem neuen Erleben in der Kunst angehört. Durch den ondulierenden Fluß seiner Flächen entströmt ihnen zugleich ein sinnlicher Reiz, der fern den suggestiven prickelnden Reizen virtuoser Technik, vielmehr der Klangfarbe eines Tones zu vergleichen ist.

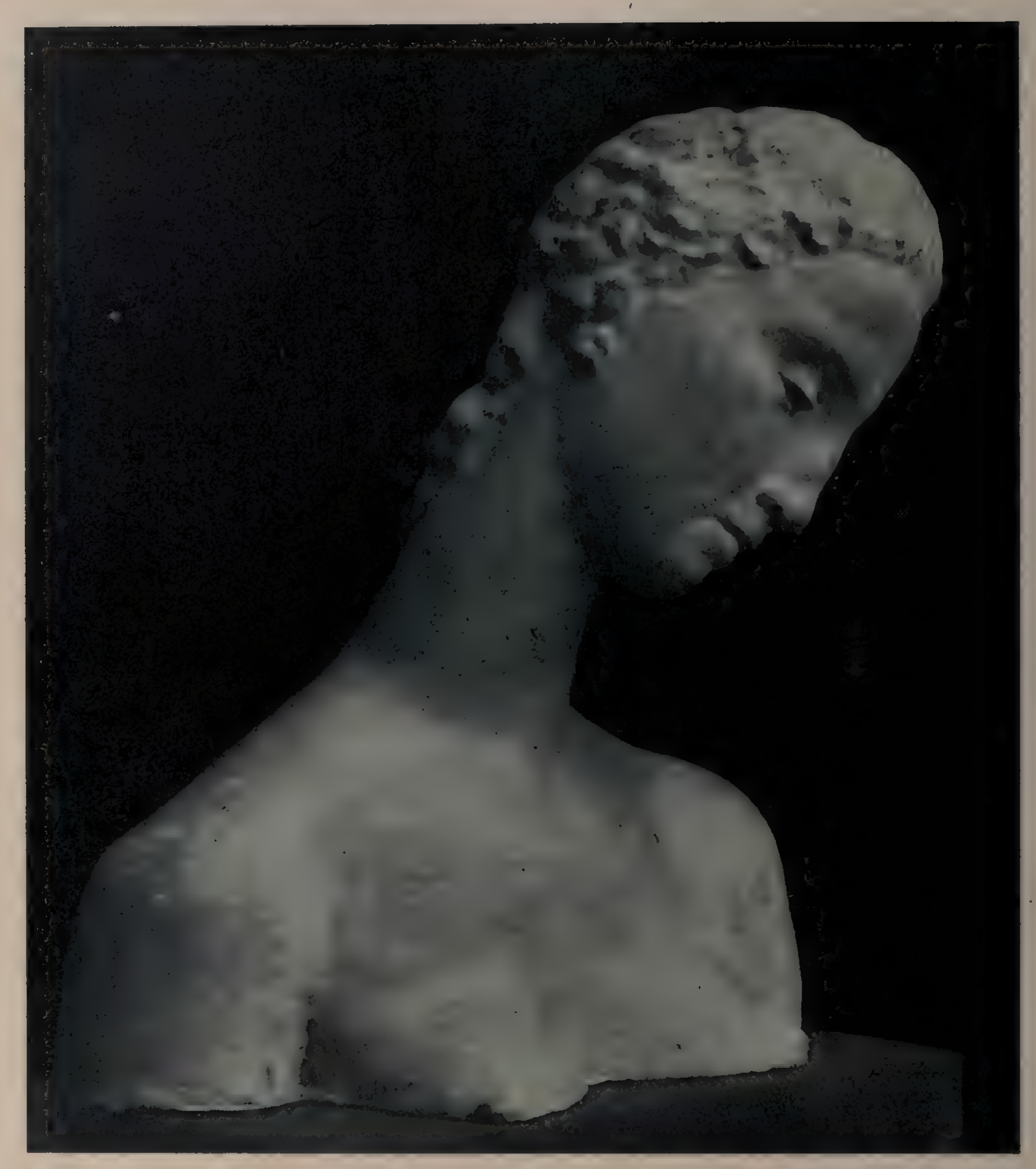
Man hat keine erschöpfende Vorstellung vom Künstler Lehmbruck, wenn man nicht den Radierer kennt. In der Radierung sucht er sich von der reflektiven Note loszuringen. Hier tritt die Psyche des Weibes auch aktiv auf. Die in eine leise Dämmerung zurücktretenden Gefühle brechen hier zur wilden Dämonie aus dem Körper hervor. Hier tritt auch der Mann häufiger auf, der in seiner Plastik äußerst selten ist. Aber der lebensgroßen Statue des „Emporsteigenden Jünglings" ist ein Selbstporträt einbeschlossen, das nicht die naturalistischen Züge seiner zufälligen persönlichen Ausformung in dieser Welt trägt, sondern den ganzen Habitus seiner geistigen künstlerischen Existenz trägt und somit vom Selbstporträt zum Selbstbekenntnis aufsteigt. Vergleicht man ihn mit dem „Ehernen Zeitalter" Rodins, fühlt man deutlich den Gegensatz der Generation, fühlt man die Gestaltung aus dem Essentiellen heraus. Es ist seine einzige aktive Figur. Wille spannt unbewußt die Glieder, Schreiten wird unbewußt zum Ausdruck des ringenden Wesens, reflektiv ist Kopf und Hand; ein Symbol seiner Kunst.

W. Kurth

WILHELM LEHMBRUCK SINNENDE



WILHELM LEHMBRUCK ■ WEIBLICHE FIGUR



WILHELM LEHMBRUCK — WEIBLICHER KOPF (TERRAKOTTA)

NEUE KUNSTLITERATUR

Romain Rolland. Das Leben Michelangelos. Herausgegeben von Wilhelm Herzog. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt Rütten & Loening.

Romain Rolland, der in allen Kulturländern gefeierte Dichter des „Johann Christof", der unerschrockene Verkünder eines vorurteilslosen, aufrichtigen Menschentums, ist nicht nur in seinem Denken und Fühlen ein Universalist, der die scheidenden Wände der Nationen einzureißen bemüht ist, sondern in seinem ganzen Schaffen der Verkünder tiefer Lebensweisheit.

Von der Musik ist er ausgegangen, der Musik gehört sein hauptsächlichstes Wirken, durch sie hat er den Anschluß an andere Länder und Geister gefunden. Die tiefe Erkenntnis des Seins hat er in den biographischen Skizzen der ihn am meisten bewegenden geistigen Heroen zum Ausdruck zu bringen versucht und in den drei Werken über Beethoven, Tolstoi und Michelangelo sein Bekenntnis niedergelegt, das wir wiederum in seinem großen Roman „Johann Christof" finden, dessen idealen Hintergrund diese drei Gestalten bilden.

Durch Beethoven hatte Rolland Deutschland kennen und schätzen gelernt, er wurde ihm der stärkste Repräsentant unbeirrbarer, tief innerlicher Seelengröße, der gewaltigste Meister der Töne. Tolstoi, mit dem er in persönlichen Beziehungen stand, hat er selbst mit den Worten charakterisiert: „Er ist uns der flammende Spiegel unserer Liebeskräfte und Schwächen, unserer Hoffnungen und Verzagtheiten". In Michelangelo erkannte er „den Riesenberg, der das Italien der Renaissance über-



WILHELM LEHMBRUCK KOPF EINER SINNENDEN



Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin W 10

WILHELM LEHMBRUCK
▫ RADIERUNG ▫



WILHELM LEHMBRUCK KNIENDE

ragte, einen der Großen, die wie hohe Gipfel sind, die der Wind peitscht und die Wolken einhüllen". Und hierin gleichen sich die drei geistigen Führer, die getrennt durch Länder und Zeiten den Leidensweg des Genies kämpfend durchschritten, Helden reiner Menschlichkeit und menschlicher Liebe.

Rolland will keine Biographien im hergebrachten Sinne geben, will nicht die Werke dieser Männer deuten und mit wissenschaftlicher Akribie als kritischer Betrachter und Sezierer zerlegen. Er will nur den Menschen, den großen Menschen in seinen Leidenschaften schildern, das wahre Heldentum: „Die Welt zu sehen, wie sie ist — und sie zu lieben".

Das Tragische in dem Schicksale Michelangelos ist, „daß es ein Bild des inneren Leidens zeigt, das aus dem tiefsten Grunde des Wesens kommt, das ohne Unterlaß an ihm nagt und das es nicht eher verlassen kann, als bis es zerstört ist. Es ist eine der mächtigsten Typen jener großen Menschenrasse, die seit neunzehn Jahrhunderten unseren Okzident mit ihren Schreien erfüllt, Schreien des Schmerzes und des Glaubens".

So enthüllt uns denn der Meister in einer dem Dichter eigenen Sprache die Lebensschicksale des großen Florentiners, indem er den einsam seine Wege wandelnden und seine Lebens- und Liebesglut, seinen Glauben und seine Verzweiflung in Briefen und Sonetten erklingen lassenden Menschen vor uns erschließt, nicht den Künstler, den Plastiker und Maler, sondern den Menschen Michelangelo.

Romain Rollands Werk erschien bereits 1906 in französischer Sprache. Erst jetzt hat es, nachdem es bereits in vielen tausend Exemplaren in Frankreich bekanntgeworden ist, bei uns Eingang gefunden und liegt nunmehr in einer mustergültigen deutschen Ausgabe, geschmückt mit vielen Bildertafeln, vor. Obgleich Michelangelos Leben und Werke durch Grimm, Justi, Thode, Frey und Mackowsky von den verschiedensten Gesichtspunkten aus behandelt worden sind, wird jeder mit Gewinn zu Rollands von dichterischer Glut durchwärmten und tiefer Menschlichkeit verklärten Schrift greifen. K. Sch.



WILHELM LEHMBRUCK KLEINES KIND



FRIEDRICH LISSMANN — FISCHADLER

Aus „Friedrich Lißmann, Eine Sammlung seiner Werke". Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag

FRIEDRICH LISSMANN*)

Dem frühvollendeten, feinsinnigen Hamburger Maler ist jetzt mit einer Publikation, die die besten seiner zahlreichen Arbeiten in schönen, wertvollen Lichtdrucken vereinigt, ein würdiges Denkmal gesetzt worden, das der Schar seiner Verehrer und Freunde neue Anhänger zuzuführen wohl imstande ist. Denn Lißmann, der sich zum Stofflichen seiner Bilder die Wiedergabe der heimischen und nordischen Tierwelt, besonders die Wasservögel, erkoren hatte, war auf diesem eng umschlossenen und begrenzten Gebiete zu einem Künder neuer Werte, einem Spender köstlicher Arbeiten geworden. Manchmal denkt man beim Durchblättern der schönen Mappen an Bruno Liljefors, an einzelne japanische Holzschneider, die Ähnliches gegeben haben; aber Lißmann war kein Nachahmer des Schweden. Die Abwandlung eines gleichen Themas brachte beiden eine ähnliche Arbeitsweise, die sich keiner bestimmten Schule einreihen, mit keinem der uns geläufigen Schlagworte umschreiben läßt. Von Liljefors scheidet ihn in seinen späteren Arbeiten namentlich die größere Rolle, die in seinen Bildern das landschaftliche Element spielt. Denn nachdem er sich erst mit kleinsten Ausschnitten, die sich auf die Wiedergabe des Tieres fast allein beschränkt hatten, beschieden hatte, begann er später der umgebenden Natur allmählich einen größeren Raum zu überlassen. Nicht zum Schaden seiner Arbeiten! Denn erst die Umgebung, in der das Tier lebt, macht uns manches im Aussehen und in den Lebensformen desselben begreiflich. Sieht man die ärmliche, nackte und doch so grandiose vulkanische Landschaft Islands, der des Malers besondere Vorliebe galt, so versteht man auch das kümmerliche Aussehen der dortigen Ponys. Lißmanns Bilder, besonders die von fliegenden Vögeln, haben viel gemein mit der geistreichen Sicherheit, mit der der japanische Künstler die flüchtigen Bewegungen seiner Modelle festgehalten hat; aber während der Japaner das Objekt seinem flüchtigen Stilgefühl ein- und unterordnet, will der Deutsche nichts als eine Naturwiedergabe all der Reize seines Vorwurfes mit allen für ihn brauchbaren Mitteln

*) Friedrich Lißmann: Eine Sammlung seiner Werke. Sechs Lieferungen mit je zwölf Blatt. Jede Lieferung M. 25.—. Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag.



FRIEDRICH LISSMANN — EISVOGEL UND WASSERLÄUFER

Aus „Friedrich Lißmann, Eine Sammlung seiner Werke". Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag



FRIEDRICH LISSMANN

FRÜHLINGSABEND AM MÜCKENSEE (ISLAND)

Aus „Friedrich Lißmann, Eine Sammlung seiner Werke". Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag



FRIEDRICH LISSMANN — SUMPFLANDSCHAFT MIT WASSERWILD

Aus „Friedrich Lißmann, Eine Sammlung seiner Werke". Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag

moderner Technik (mit diesen Mitteln ist nicht die Kamera gemeint, auf deren Hilfe der Künstler verzichtete). Lißmanns schöne Bilder und Zeichnungen sind schwer erarbeitet nicht nur im Kampfe mit der unwirtlichen nordischen Natur; wer die Bewegungen des Tieres mit so sicheren Strichen wiedergibt, wer so genau und keck beobachtete Momente zu Papier bringt, dem ist nicht nur ein scharfes Auge notwendig, sondern auch ein eingehendes und peinliches Studium des Baues des Tierkörpers, in Lebensweise und -bedingungen, um den Sinn jener flüchtigsten Bewegungen zu verstehen. So hat Lißmann wohl das meiste sich selbst verdankt; denn von seinen Lehrern an der Karlsruher Akademie, von Schurth, Weishaupt und Trübner, führt keine Brücke zu seinem Schaffen. Die wohlgelungenen Reproduktionen, denen leider in ihrem Schwarzweiß der Zauber Lißmannscher Farbe fehlt, mögen das Andenken an den stillen, vornehmen Menschen, an den fertigen, bedeutenden Künstler, den noch nicht ganz fünfunddreißigjährig im Jahre 1915 der Weltkrieg als Opfer forderte, mit bestem Erfolge wachhalten und das Interesse an seinen Schöpfungen mehren. W. Burger

---

GEDANKEN ÜBER KUNST

Rembrandt hat nie die Natur sklavisch nachgeahmt. Selbst die wundervolle Weide, einer der Lieblingsbäume des Künstlers, unter der der heilige Hieronymus sein Schreibgerüste aufgeschlagen hat, ist nicht genau so. Aber diese Freiheit im einzelnen, die doch im ganzen so wahr ist, erfüllt uns eben mit einer Art Stolz auf das, was Menschen machen können, wenn sie in die eine Schale ein so großes Schauen der Wahrheit zu werfen haben, daß die Schale des simplen Sehens hoch auffliegt. Friedrich Ratzel

Vereinfacht die Technik sich nicht bei jedem Fortschritt eines wahrhaft großen Meisters? Wird er auf der Sonnenhöhe seiner Übung nicht den kürzesten und einfachsten Ausdruck seines Denkens suchen? Feuerbach



Aus „Friedrich Lißmann. Eine Sammlung seiner Werke". Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag

FRIEDRICH LISSMANN, EISSTURMVÖGEL AN DER KÜSTE DER WESTMÄNNERINSELN



FRIEDRICH LISSMANN — MÖNCHSKRANICHE UND LÖFFLER

Aus „Friedrich Lißmann, Eine Sammlung seiner Werke". Hamburg, Hanseatischer Kunstverlag



Köln,
Wallraf-Richartz-Museum

▪ AUGUST RENOIR ▪
DAS EHEPAAR SISLEY



AUGUST RENOIR VENEDIG

AUGUST RENOIR †

Aus Paris kommt die Kunde, daß nun auch der letzte der vier großen Maler Frankreichs hochbetagt dahingegangen ist. Mit Staunen fast vernahm man's. War doch Renoir, ebenso wie sein vor zwei Jahren verstorbener Genosse Degas, schon zu einem Klassiker moderner Malerei geworden, seine Kunst schon so sehr dem Parteiengezänk entrückt, fast zum Begriff geworden, daß man sich schwer den Urheber der graziösen Farbenpoesien noch unter den Lebenden denken konnte. Aber eben diese Erwägungen, seine für unsere rasche Wandlungsfähigkeit schon fast altmeisterlich gewordene Kunst, die am wenigsten den Streit der Meinungen zu entfachen imstande war, die den geringsten Widerspruch erregte, lassen das Unternehmen, dem Schaffen eines französischen Künstlers im gegenwärtigen Augenblick gerecht zu werden, weniger bedenklich erscheinen. Es hätte bei gegenseitigem Bestreben, sich zu verstehen, überhaupt so manches Streites nicht bedurft, der mit einer der besseren Sache werten Heftigkeit geführt wurde. Gegen eine richtige Einschätzung der hohen Werte mancher französischer Künstler konnte kein wirklicher Kunstfreund etwas einzuwenden haben, auch nichts gegen den Ankauf ihrer Werke für deutsche Museen. Wohl aber lag die Gefahr bei der bekannten Veranlagung des Deutschen nahe, daß nun junge deutsche Künstler sich die Sache leicht machten und die Franzosen einfach abschrieben, wie das ja auch tatsächlich geschah, und dafür, für diesen Prozeß der Denkfaulheit, von urteilslosen literarischen Parteigängern in den Himmel erhoben wurden. Auch diese Gefahr lag bei Renoir

nicht so nahe. Selbst in Frankreich hat er keine eigentliche Schule gegründet; wohl kann man bei manchen Künstlern seine Einwirkung feststellen, aber im ganzen war seine Auffassung doch eine zu persönliche eigene Angelegenheit, um direkte Schüler heranzuziehen.

Renoirs Malerei, sonst mit Problemen wenig beschwert, läßt sich doch in ihrer Stellung innerhalb des Impressionismus schwer bestimmen. Und es scheint, daß dies mehr eine Folge unserer Stellungnahme zu der damaligen Bewegung ist, die wir heute schon fast von historischer Warte aus übersehen, wodurch uns Zusammenhänge, noch mehr vielleicht aber trennende Momente in schärferem Lichte erscheinen als früher. Das stolze einheitliche Gebäude eines Impressionismus scheint zusammenzustürzen, wenn man außer Cézanne auch noch Renoir, auch noch eine der „vier tragenden Säulen," daraus entfernen muß. Renoirs Malerei aber in ihrem Verhältnisse zum Impressionismus wird am besten eine Schilderung seiner Entwicklung begreifen lehren.

Der Künstler, der am 25. Februar 1841 zu Limoges geboren war, begann seine Tätigkeit zunächst als Porzellanmaler in Paris; in dem Atelier Gleyres, in das er, zwanzig Jahre alt, eintrat, schloß er Freundschaft mit Monet, Sisley und Bacille; namentlich von den beiden ersteren wurde er auf Courbet hingewiesen, in dessen Zeichen seine ersten uns erhaltenen Werke stehen, das Cabaret de la mère Anthony (1866) und die Diana als Jägerin vom folgenden Jahre, die die dunkle, breite Malweise des Meisters von Ornans, aber auch seine etwas schwere Darstellung mitbekamen. Aber aus dem gleichen Jahre 1867 stammt das früheste Meisterwerk des jungen Malers, die „Lise" im Folkwang-Museum in Hagen. Ähnlich wie die Diana zehrt auch diese Figur von dem Kontraste eines hellen Körpers gegen einen dunklen Hintergrund; aber wie leicht und luftig ist das weiße Kostüm gemalt, überaus zart und durchsichtig die auf dem Kleid spielenden wenigen Schatten. In der legeren momentanen Hellung kündigt sich schon ebenso der spätere Renoir an wie in der etwas stark getriebenen Modellierung. Auch in dem Hauptwerke des folgenden Jahres, dem „Ehepaar Sisley im Garten", das heute das Kölner Wallraf-Richartz-Museum besitzt, finden sich Andeutungen, die auf spätere Eigentümlichkeiten des Künstlers weisen, eine leichte Süßigkeit und Sentimentalität, die besonders in der Haltung der jungen Frau sich aufdrängt. Bei allen vorzüglichen malerischen Qualitäten des Bildes kommt doch das psychologische Moment eines solchen Doppelbildnisses in eine etwas falsche Beleuchtung, die allerdings durch das Farbenensemble einigermaßen ausgeglichen wird.

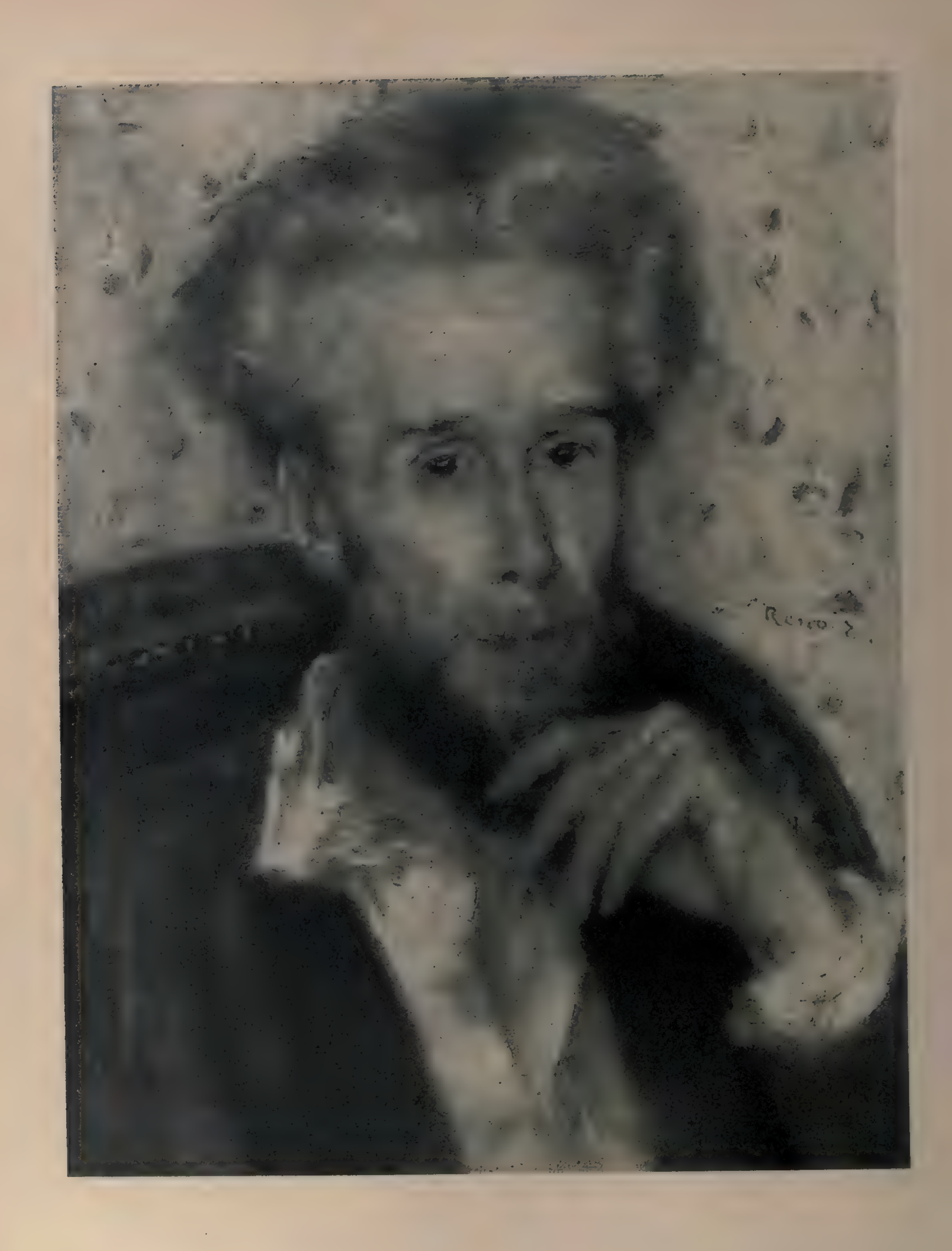
In jenen Jahren scheint eine Unsicherheit und auch ein Tasten nach neuen Anregungen den Maler beseelt zu haben. Zeigen diese bisher besprochenen Arbeiten mit einer ziemlich ausreichenden Deutlichkeit den Einfluß Courbets und auch Manets, so sucht Renoir nun nach anderen Göttern. Delacroix wird zu Rate gezogen und seine „Algerischen Frauen" in den Renoirstil umgesetzt in einem Bilde, dem der Künstler selbst den Titel gab „Als algerische Frauen verkleidete Pariserinnen". Die Huldigung des ewig Weiblichen, dem der Künstler sein ganzes Leben geweiht, setzt mit starken Akzenten ein. Auch die Halbfigur einer Dame aus dem Jahre 1870 steht im Schatten Delacroix', während ein stehendes Damenbildnis ihn auch in den Spuren von Alf. Stevens wandelnd zeigt. Aber diese Schwächen gehen vorüber. Das Jahr 1874 zeigt den Künstler auf einem Höhepunkt.

In der „Theaterloge" hat Renoir das ganze große Können seines Pinsels aufgeboten, ein Stück französischer Eleganz, zugleich einen Ausschnitt eines beschaulichen Lebens, dessen Wiedergabe seinem Gefühle am nächsten lag, zu schildern. Das gleiche Jahr zeigt ihn im Wettbewerb mit Degas bei der Schilderung einer kindlichen Tänzerin, im Wettbewerb freilich nur im Stofflichen, ein Stück beruhigten Lebens, ohne Degas' flatternde Linie, ohne den Wirbel seiner momentanen Bewegung, aber ein delikat gemaltes Bild mit dem locker gemalten Mullröckchen, dem duftig hingehauchten Haar. Und der gleiche Schmelz der Farbe erfüllt in der Loge all das Frou-Frou der Damentoilette mit prickelndem Leben und leiht selbst dem monotonen Schwarz und Weiß des Herrenkostüms in dem Spiel der tausendfältigen Nuancen eine noch fast üppige Wirkung. Damals hält auf Renoirs Palette das Rokoko seinen Einzug: Helles Blau, Rosa, Gelb dominieren neben Schwarz, das in zahlreichen Tonwerten erscheint. Und auch an die Darstellung bewegten Lebens geht nun der Künstler mit dem Tanzbild aus „Moulin de la Galette" (im Luxembourg). Hier ist die Formauflösung dem darzustellenden Problem zuliebe ziemlich weit getrieben, wohl am weitesten in allen seinen größeren Werken; schon früher hatte er in der lebensgroßen Reiterin rasche Bewegung festzuhalten versucht, nicht mit dem besten Erfolg, da die klare, präzise Form der Wiedergabe des Trabens beim Pferde nicht besonders günstig war. Hier, in der „Moulin de la Galette", einem Freilichtbilde in der Art Manets und Monets, vibriert das Licht auf den tanzenden Paaren, spiegelt sich mit tausend Reflexen auf allen Körpern, denen



AUGUST RENOIR IN DER LOGE

Phot. Durand-Ruel, Paris



AUGUST RENOIR — BILDNIS DES HERRN CHOQUET



AUGUST RENOIR — WEIBLICHER AKT



AUGUST RENOIR FAMILIENBILD



AUGUST RENOIR — DIE TEETASSE

Phot. Durand-Ruel, Paris

es sein Flirren, sein Gleiten und Huschen mitteilt und den starken Reiz der Bewegung gibt. Noch zwei Meisterwerke stehen im Zeichen dieser Entwicklung, das „Gartenfrühstück" (Frankfurt a. M., Städt. Galerie) und das „Frühstück der Ruderer" (Paris, Luxembourg), ersteres in der Kühnheit der Komposition mit der halbabgeschnittenen Figur des Herrn und in der Delikatesse der Farben, die durch die das Bild schräg durchziehende schwarze Farbe in der Kleidung der einen Frau und des Mannes noch gesteigert wird, bemerkenswert, letzteres eine weitere Abwandlung der im Tanzbilde aufgeworfenen Probleme.

Eine weitere Wandlung, einen neuen Höhepunkt bringt die Mitte der achtziger Jahre. Die Helligkeit und Leuchtkraft der Farbe wird noch gesteigert, das Schwarz verschwindet von der Palette, die solches Kontrastes nicht mehr bedarf, zugleich aber gewinnen die Formen wieder an Festigkeit, der Linie wird wieder bedeutender Spielraum gewährt, die Kontur kommt mehr zu ihrem Rechte. Was ein lesenswertes Büchlein von Cohn-Wiener nachweist, daß in der Entwicklung der Stile ein konstruktiver Stil jeweils von einem mit mehr dekorativen Mitteln arbeitenden abgelöst wird, dies Stilgesetz gilt nicht nur für die großen Epochen, auch in den Perioden eines Einzelkünstlerlebens glaubt man es aufdecken zu können, wie hier bei Renoir. Bei



AUGUST RENOIR — IN DER LOGE

Phot. Durand-Ruel, Paris

dem einen der Hauptwerke dieser Zeit, bei den „Badenden“ verschlägt es wenig, daß sie Anklänge an ein Relief François Girardons im Versailler Park, badende Nymphen darstellend, enthält; direkte Entlehnung von diesem Künstler des Barok sind nicht nachzuweisen, eher erfüllt die heitere Üppigkeit, die freie Keckheit Fragonardschen Geistes das Werk, das auch die Farben des Rokoko widerspiegelt und die Helligkeit seiner Töne. Trotzdem hat die Komposition ihre Schwächen, auch trotz der vielen zu ihr gemachten Studien; das Durcheinander der vier Füße links ergibt eine unangenehm empfundene Unruhe in dem Bilde, um so störender, da man solche Erscheinung gerade bei Renoir sonst nicht gewohnt ist.

Man findet sich erst wieder zurecht bei dem zweiten Hauptwerk dieser achtziger Jahre, dem „Nachmittag der Kinder in Wargemont“ (Berlin, Nationalgalerie). Eine unheimlich scharfe Beobachtung spricht aus der Arbeit, ein sicheres Erhaschen des flüchtigen Augenblicks, keine gestellte Gruppe. Das Hauptmoment aber des Bildes liegt in der Farbe; heller Sonnenschein flutet durch das Zimmer und verbindet mit seinem leuchtenden Glanze Raum und Figuren zu einer wohltuenden Einheit und Harmonie. Unter den zahlreichen Bildern von Kinder-



AUGUST RENOIR — AUF DER TERRASSE

Phot. Durand-Ruel, Paris

gruppen des Meisters ist diese die natürlichste, mit einem Reichtum der Farbe, einer Mannigfaltigkeit der Palette, die einen Höhepunkt in der Kunst Renoirs bedeutet, einen Höhepunkt, den er so nicht wieder erreicht hat. Denn wenn auch noch manches köstliche Werk kam, so trat doch jetzt ein gewisser Stillstand in der Entwicklung des Künstlers ein. Teils wurden frühere Motive wiederholt und neu abgewandelt, aber auch, was bedenklicher war, die Farbgebung verfiel einer peinlichen Süßigkeit, die an den ersten Beruf des Malers, die Porzellanmalerei, erinnerte.

Unter den französischen großen Malern des Impressionismus — wenn schon einmal die alte Etikette beibehalten werden soll — hat Renoir in seinem Schaffen die größte Mannigfaltigkeit der Motive. Denn nicht nur war er der Figurenmaler der neuen Richtung, in seinem Oeuvre finden sich auch die Landschaft und das Stillleben mit wertvollen Beiträgen. Der „Blühende Kastanienbaum" der Berliner Nationalgalerie bietet für die feinschmeckerische Behandlung der Landschaft durch Renoir ein charakteristisches Beispiel. Ferner aber gab der Meister dem Motivlichen einen viel stärkeren Raum als seine anderen Mitstrebenden, ja man könnte an manchen seiner Bilder nachweisen, daß bei ihm das

Anekdotenhafte der Erzählung nicht völlig abgestreift und überwunden wurde; durch so manche dieser Bilder, die doch meist dem beschaulichen Leben huldigen, zieht sich ein leichter Erzählerton hin, der den andern großen Impressionisten fern ist. Aber gerade dies Moment gab doch auch wieder den Bildern den natürlichen Zug; man vergleiche zum Beispiel seine Gruppenbildnisse mit denen Manets; des letzteren „Frühstück im Atelier" hat einen Charakter, den man nicht anders denn gestellt, photographiemäßig bezeichnen muß, während Renoir nur einmal, in den Kindern des Dichters Catulle Mendès, in diesen Fehler verfällt.

Gewiß ist Renoir ohne Manet nicht denkbar, „Les grands Boulevards" offenbaren die Zusammenhänge vielleicht am schlagendsten, ohne daß damit alle Anregungen Manets erschöpft wären; aber er hat doch sein eigenstes Gebiet, auf dem er Herr und unabhängig ist. Das war die Wiedergabe flüchtigster, leisester Seelenregungen. Bei dem bekannten Bilde der zwei Mädchen am Klavier beobachte man, mit welch glücklichem Griff die Tätigkeit der beiden wiedergegeben ist, wie die Augen den Noten folgen und die Finger die Tasten suchen, um zu verstehen, welche Sicherheit der Beobachtung hier waltete. Sein zweiter Vorzug läßt sich allerdings schwer in Worte fassen, die viel größere Wandlungsfähigkeit der Farbe in seinen besten Zeiten, als er der Gefahr des Süßmalens noch nicht verfallen war. Eben diese Bilder muß man sich vor Augen halten, um zu verstehen, was der Künstler bedeutete. Wer nur die Arbeiten der letzten Jahre mit ihrer geleckten Farbe, den stets gleichbleibenden Typen in seinen Gesichtern mit den breiten, wenig vornehmen Zügen kennt, weiß nichts von dem Zauber, der die früheren Arbeiten des Künstlers umfängt, ihn zu dem Liebenswürdigsten der modernen Franzosen macht, weil er das gallische Naturell in seinem angenehmsten Zuge enthüllt.

Willy Burger

AUGUST RENOIR LÄNDLICHES TANZFEST

Phot. Durand Ruel, Paris

GEDANKEN ÜBER KUNST

Kein Mensch, solange er sich Künstler nennt, kann eine Manier haben. Man bleibt keinen Tag derselbe. Was einem Zwanzigjährigen gefällt und richtig erscheint, kann einen Mann nicht mehr anregen. Böcklin

Man sollte alles in einem Fluß malen und mit einer Überzeugung, daß man schwören könnte, es würde geradeso, wie man es sich gedacht und wie man es beabsichtigt habe. Böcklin

Dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden. Lessing



AUGUST RENOIR — MOULIN DE LA GALETTE



AUGUST RENOIR DIE QUELLE



AUGUST RENOIR TÄNZERIN



AUGUST RENOIR — IN DER LAUBE



AUGUST RENOIR — DIE FAMILIE HENRIOT



AUGUST RENOIR MUTTER UND KIND



AUGUST GAUL BIBERGRUPPE



AUGUST GAUL — PINGUINE (BRONZE)

AUGUST GAUL

Als August Gaul mit fünfundzwanzig Jahren die Löwen am Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin schuf, hob sich die kraftvolle Frische des Naturgefühls bedeutend über die gefällige Pose und pomphafte Inszenierung der Begas-Schule empor. Kraft und Frische im Erleben der Natur sind dem nun fünfzigjährigen Meister geblieben. Hinzu erworben hat er sich zum freien Naturerlebnis ein sicheres plastisches Erlebnis, mit dem er der größte Tierbildner unserer Generation geworden ist. Vielleicht gehörte das Tier dazu, um das Naturempfinden von der verbrauchten Modellpose der menschlichen Gestalt, in die eine Schulkonvention jene eingespannt hatte, zu erlösen. Am Tier konnte sich wieder das erschlaffte Empfinden aufrichten. Freudig wurde die Phantasie angeregt den Zusammenhang bewegter Teile sich als organische Einheit vorzustellen und als einen einheitlichen Lebensvorgang zu empfinden. Zur Belebung der Beobachtung, ihrer Schärfung im Erfassen des Momentes mußte sich jenes Erlebnis stellen, das die Vielheit der Beziehungen einer bewegten Gestalt in die Einheit der Anschauung ordnet. In diesem Streben nicht nur Unmittelbarkeit der Natur sondern „plastisch“ zu erleben ward ihm die

Die Wiedergabe der Abbildungen zu diesem Aufsatze erfolgt mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin W 10.



AUGUST GAUL — DREI GÄNSE (BRONZE)

wohldisziplinierte Formkunst Adolf von Hildebrands ein Wegweiser.

Gaul ist eine einfache Natur. Alles Pathetische ist ihm fremd. Und so kann man sagen, daß er zum guten Berliner geworden ist. Er ist darin Liebermann ähnlich. Kein niedliches Genre, kein falsches Pathos; was er will ist die Existenz des Tieres, sein Dasein als ein Stück Natur. Daher kennt er auch nicht das Tierbild als interessantes Jagdstück, als Wüstenromantik, als Gutshofidylle. Den ganzen malerischen Plunder arrangierter Tierszenen, die sentimentale, sogenannte Naivität des Jungviehs, auch jene vermeintliche Sachlichkeit des Tierporträts — hat sein plastisches Erlebnis sich ferngehalten. Das Leben der Form war sein würdigster Gegenstand, d. h. die materielle Form der Natur in die sehbare Form des Kunsthandwerkes umzugestalten. Wie einfach und selbstverständlich erscheint diese Aufgabe, welche der Sinn der plastischen Form ist. Wie viele aber haben geglaubt ihn eilfertig zwingen zu können, indem sie anfingen zu stilisieren. Besonders ist die Tierform mit diesen rationellen Rezepten erledigt worden. Und besonders hat das Kunstgewerbe hier Formeln statt Formen gefunden, die man aus der jeweiligen Eigenart des Materials stilgerecht zu legitimieren glaubte. Alles das ist vergangen, Gauls Formenkunst ist Leben geblieben. Er allein brachte für die Umformung im plastischen Erlebnis die Unmittelbarkeit und Breite des Naturempfindens mit. Nicht daß er als Mensch keine andere Liebe auf dieser Welt hätte als das Tier, nicht daß er jener verzückte Schwärmer oder einfältige Liebhaber vom Schlage der Kakteenzüchter Spitzwegs wäre. Das Tier war vor allen Dingen plastisches Erlebnis und unverbrauchter als der Mensch. In dieser Beschränkung liegt seine Meisterschaft.

Lange hat das 19. Jahrhundert von der Meisterschaft des größten Tierbildners aus der ersten Hälfte, von dem Franzosen Barye gezehrt. Das wilde Tier gab den Ton an. Mit einem glühenden Pathos strömt die Animalität seiner Bestien aus. Kampf und Raub geben das Motiv. Barye hat hierin oft die hinreißende Gewalt eines Delacroix erreicht und auch noch einfacheren Tierexistenzen diese innere Unruhe mitgeteilt. Er ist ganz Romantiker. So zittert bei ihm auch noch die Oberfläche, nicht nur die wildzerrissene und zerklüftete Silhouette, von der Erregung der Sinne. Auch er hat sein plastisches Erlebnis, hat seine Umformung in einer frei bewegten, nie ruhen-



AUGUST GAUL — SCHWEINE (BRONZE)



AUGUST GAUL BÄR (BRONZE)

den Form erreicht, die ebenfalls die billige Natürlichkeit des Fells in das Leben der Form aufgehen ließ. Gegenüber Barye ist Gaul der Klassiker. Die einfache Existenz des Körperlichen genügt ihm zur vollen Charakterisierung. Sein Löwe ist König der Tiere durch jenes Maß von Bewegung, durch jene eine Kraft des gehobenen Kopfes, die wir nur menschlich als Beherrschung seines Temperamentes, als Wille auffassen können. Aus einer Formvorstellung, in die hinein sich alle einzelnen Äußerungen des momentanen Lebens, alles Motivische als Lebensvorgang haben einordnen müssen, gestaltet Gaul seinen „bewußten" Löwen. Nicht durch einen bedeutenden dramatischen Vorgang, sondern durch die große Form einer ruhenden Existenz, strahlt er Macht aus. Macht ist Bindung. Gauls ganze Formensprache ist darauf angelegt. Mit hoher Ökonomie gebietet er dem anatomischen Skelett der Tiere Bindung unter der Haut; doch nicht unter jener Haut, die eine Suggestion des Fells oder Gefieders anstrebt, sondern die Form geworden ist und in stiller Zusammengehörigkeit sich zu einem Kubus ordnet. Nirgends stärker spricht diese Ökonomie der Mannigfaltigkeit der Natur gegenüber als in der Darstellung des Federviehs; dessen großartigster Gestalter Gaul geworden ist. Seinen Gänsen, Enten, Käuzen und Pinguinen, jedesmal neu, hat er ihre eigene Formenexistenz gegeben. In großer und einfacher Silhouette, die jede unnötige Lockerung meidet, bindet er die Flächenstruktur des Kubus. Nur geringste Andeutungen wie Punktierungen, Auflockerungen, Kerben usw. werden in weiser Ökonomie mit dem Gefieder fertig. Hier liegt ein Handwerk zugrunde, das selten geworden ist. Weiche unmerklich ineinanderfließende Flächen suggerieren Gefieder, polstrig rundliche Flächen das Fell der Fischotter, hart sich hochkantende Flächen die strubblige Kürze des Bärenpelzes.



AUGUST GAUL   SCHAFGRUPPE (BRONZE)

Immer ist seine Form ohne Kunstgewerbe, immer ist sie sinnvolle Charakteristik. So konnte er auch Bewegungen geben, ja ganze Vorgänge vortäuschen, ohne sein plastisches Erlebnis, sein Leben der Form zu verlassen. Sein Strauß kann nur so laufend gedacht werden; hier ist das Laufen die Eigenart einer Existenz. Seine Ferkel können in diesem Polterlauf daher kommen, nicht als ein niedliches Genremotiv, sondern als sinnvolle Gestaltung ihrer drolligen Existenz. Schon daß er drei Ferkel in gleicher Bewegung gibt, sagt, daß es sich hier nicht um ein Motiv, sondern um einen Rhythmus handelt, dessen Vorzeichen Allegretto heißt. In dieser vornehmen und doch so starken Kunst Gauls ist etwas von Musik. Maß und Klang durchzieht seine Tiere und offenbart in dem Rhythmus der Form ihre charakteristische Existenz, das Typische.

Willy Kurth

Im Anfang war die Kunst; unsere Meinungen darüber sind viel später entstanden. Hans Thoma

Um die Natur mit tiefster Empfindung und den Gegenstand mit erschöpfendem Geiste zu fassen und mein Gemüt dadurch auszudrücken, treibt mich mein Sehnen und Verlangen nach deutschen, insbesondere nach heimisch vertrauten Gegenden, weil ich doch diese nur recht kenne, recht tief empfunden und gefühlt habe.

Ludwig Richter

THEATER*)

Ein Mappenwerk eigener Art bringt der Verlag Emil Richter in Dresden, farbige Lithographien von Charlotte Berend, die 24 Bildnisse Dresdener Künstler der Oper und des Schauspielhauses zumeist in ihren charakteristischsten Rollen darstellen. Der Künstlerin, die das Sprudelnde und Schäumende des Lebens liebt und mit seltener Frische wiederzugeben versteht, ist es gelungen, das prickelnd Bewegte des Bühnendaseins in scharfer Akzentuierung eines jeweils charakteristischen Momentes in flotter Zeichnung festzuhalten und somit eine Reihe von Blättern zu schaffen, die in ihrer Gesamtauffassung mehr sind als getreue Porträts oder interessante Figurenbilder. Der geniale Schauspieler, dessen Gesicht sich in die Larve einer besonderen Rolle umzuschalten vermag und dessen Züge Tragik und Komik widerspiegeln, erscheint hier in dem ihn verklärenden Rampenlicht. Die Leidenschaft strafft jeden Muskel, das Gefühl des Betrachtetwerdens, des sich nicht Gehenlassens, gibt ihm manchmal etwas gar zu Pointiertes und Gewolltes, was uns eben daran erinnert, daß wir uns hier nicht dem Helden selbst, sondern seinem Interpreten gegen-

*) Charlotte Berend, Theater. Mappenfolge farbiger Lithographien. Mit Einleitung von R. H. Kaemmerer. Dresden, Emil Richter.



AUGUST GAUL BIBER (EISEN)



AUGUST GAUL PANTHER (STEIN)

über befinden. Die eigenartig festlich feierliche Theateratmosphäre weiß Charlotte Berend in ganz besonderer Art zum Ausdrucke zu bringen. Alle Abarten menschlicher Typen von der ausgelassensten Fröhlichkeit bis zur tragisch einsamen Heldengröße ziehen an unserem Auge vorüber. Aber nicht nur die Künstler selbst werden uns vorgestellt, wir werden auch hinter die Kulissen geführt, wo der Regisseur auf schmaler Estrade seines Amtes waltet und der Kostümkünstler in seinem bunten Reiche herrscht. Und schließlich blicken wir noch in den Orchesterraum. Zwei Blätter, die wegen ihrer künstlerischen Qualität besonders hervorgehoben zu werden verdienen, sind flotte Impressionen des in der Vertiefung vor der Bühne im seltsamen Scheine kleiner flackernder Lämpchen agierenden Orchesters. Was uns an den Arbeiten Charlotte Berends immer wieder interessiert, ist das Temperament, mit dem sie ihren Objekten gegenübertritt. Man würde diese Arbeiten (ebenso wie die früheren Werke der Pallenberg- und der Berbermappe) schwerlich als weiblichen Augen und einer weiblichen Hand entsprungen erkennen. Nicht daß sie so herb und gewaltig wären – wie z. B. die Darstellungen einer Käthe Kollwitz –, sie bergen auch nichts von dem Zarten und Schmiegsamen femininer Gestaltungsfähigkeit. Vielmehr bewegt sich Charlotte Berend auf einer Bahn, die in ihrer prickelnden Sinnlichkeit wohl noch nie von weiblicher Seite derart zum Ausdrucke gebracht worden ist. Diesen Blättern, da der Mime, dessen Element die Sinnlichkeit ist, d. h. das sinnlich Darstellbare und sinnlich Gefaßte, nicht als der Mensch, sondern vielmehr als „Rolle" gesehen ist und sein will, kommt die Auffassung der Künstlerin in hohem Maße zugute. Sie bewältigt das Technische fast spielend, sie huscht über die Erscheinung hin, packt sie hier und dort, steigert den Effekt durch neckische Betonung, übertreibt absichtlich, besonders durch die Farbe, die als buntes Widerspiel in all diese Blätter gegossen ist und Tragik wie Komik in scheckigem Wirrwarr ausklingen läßt. Denn das, was Ihr hier seht, ist ja nur Theater. Karl Schwarz

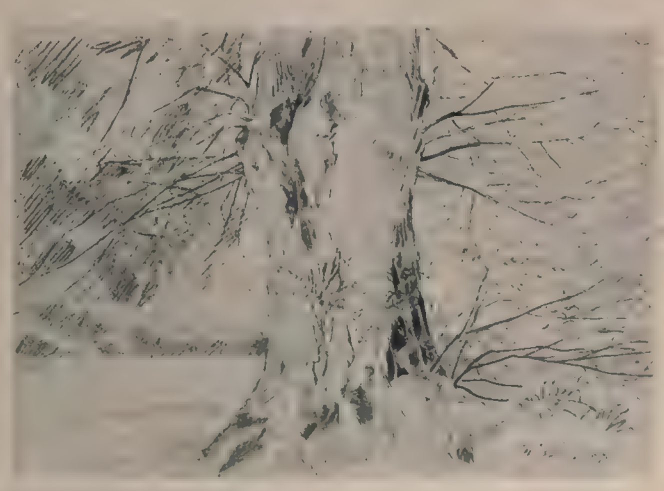


AUGUST GAUL KÄUZE (BRONZE)

WILHELM TRÜBNER SCHLOSS SEEFELD

ZEICHNUNGEN VON WILHELM TRÜBNER

Die Bedeutung Wilhelm Trübners in der deutschen Kunst wird ein für allemal durch das, was er als Maler im eigentlichen Sinne geschaffen hat, bestimmt sein. Diese Tatsache, die uns aus seinen Bildern mit so zwingender Überzeugungskraft anspricht, hat freilich vielfach zu einer allzu einseitigen Einschätzung seiner Kunst geführt. Daraus, daß seine Bilder vor allem auf die Farbe komponiert sind, daß die Konstruktion der Form sehr häufig der Wirkung des Tons und der Freiheit des Pinselstrichs geopfert wird, hat man ohne weiteres auf Mängel seiner zeichnerischen Fähigkeiten geschlossen. Man hat dabei vergessen, daß eine große malerische Technik ohne feste Grundlage im Zeichnen unmöglich ist und daß auch Trübner da, wo es ihm darauf ankommt, mit der Breite der Malerei sehr wohl eine sorgfältige, ins einzelne durchgeführte Zeichnung zu vereinigen weiß. Auch darin ist man unter dem überwiegenden Eindruck des rein Malerischen in seinen Werken wohl zu weit gegangen, daß man seine Kunst allzu sehr auf das Technisch-Koloristische festgelegt, ihr die psychologischen Qualitäten wohl ganz abgesprochen hat.



WILHELM TRÜBNER BAUMSTUDIE

Darum ist es in mancher Hinsicht interessant, Trübner einmal als eigentlichen Zeichner kennen zu lernen. Die kleine Auswahl von Handzeichnungen, die wir hier erwähnen und z. T. abbilden, wird ja zunächst



WILHELM TRÜBNER — SCHUCH AM KLAVIER. ZEICHNUNG

die Tatsache bestätigen, daß die Bedeutung Trübners vor allem in der Malerei liegt. Eine selbständige Griffelkunst, die als ein besonderer Zweig seines Schaffens neben der Malerei hergeht, geben diese Blätter nicht. Sie halten sich in dem bescheideneren Rahmen von Studien und Skizzen, welche die Arbeit an seinem Hauptwerk begleiten und diesem Zusammenhang ihre Entstehung verdanken. Aber gerade dadurch interessieren sie uns als Ergänzungen zu seinen Bildern, indem sie uns unmittelbare Einblicke in die geistige Werkstatt des Künstlers geben. Der künstlerischen Auffassung der Aufgabe nach scheiden sie sich in verschiedene Gruppen. Die eine enthält sorgfältig durchgeführte Linienzeichnungen, bei denen es dem Künstler vor allem auf eine exakte Wiedergabe des Gegenstands ankam. In ihnen kommen naturgemäß gerade die rein zeichnerischen Qualitäten in Trübners Kunst besonders stark zum Ausdruck. Einige von ihnen geben sich als unmittelbare Detailstudien, wie die ruhende Dogge. Andere sind schon zu Kompositionen abgerundet; dazu gehört vor allem ein Stilleben mit seinem geschlossenen Aufbau und die Zeichnung von Schloß Seefeld, die als eine erzählende Landschaftsskizze durchgeführt ist.

Im Gegensatz zu diesen streng zeichnerisch aufgefaßten Blättern überwiegt bei andern eine durchaus malerische Auffassung. Ein Teil davon sind reine Impressionen, malerische Eindrücke und Einfälle, die in der einfachen Schrift von Hell und Dunkel gefaßt und niedergeschrieben sind. Neben den mehr oder minder fragmentarischen Aufzeichnungen dieser Art hat die Bildnisskizze eines Einjährigen als eine in sich durchgeführte Arbeit schon mehr die Bedeutung eines kleinen abgeschlossenen Kunstwerks. Im Unterschied dazu sind Zeichnungen zum Titanenkampf und zur Kentauernschlacht reine Kompositionsskizzen — erste Niederschriften der Gedanken zu seinen berühmten Gemälden und als solche besonders interessant für die Entstehungsweise seiner Bilder. Wenn es dabei dem Künstler ohne Rücksicht auf die Einzelheiten lediglich um die Feststellung des Ganzen, der Bewegung und Verteilung der Massen zu tun war, so äußert sich in dieser knappen und flüchtigen Sprache der Skizze doch auch eine eigene Kraft der Empfindung; es ist eine Unmittelbarkeit leiden-



WILHELM TRÜBNER ZEICHNUNG

schaftlicher Erregung, die fast im Gegensatz zu der malerischen Ruhe und Objektivität seiner sonstigen Werke steht. Sie zeigt aber um so deutlicher, wie wenig man den seelischen Gehalt in Trübners Kunst verkennen darf. Darin liegt für den, der darin zu lesen versteht, ein besonderer Wert solcher Vorarbeiten.

K. Widmer

NEUE KUNSTLITERATUR

Loosli, C. A., Ferdinand Hodler. Einmalige Luxusausgabe in 800 numerierten Exemplaren, in drei Ausgaben. Zürich, Rascher & Co.

Ferdinand Hodler gehört heute zu den Klassikern der modernen Kunst; alle gegenwärtigen Bestrebungen, die auf eine Erneuerung des Wandbildes hinzielen, die im Gegensatze zu den malerischen Neigungen eine konstruktive Tendenz der Malerei anstreben, greifen zurück auf Hodlers Bildgestaltung. Und so vielfältig sind die Einwirkungen seiner Kunst auf die heutigen Maler, daß selbst diejenigen, die dem Menschen seine Stellungnahme gegen Deutschland während des Weltkrieges nicht vergessen können, an dem Künstler nicht achtlos vorbeigehen können. Dieser Stellung Hodlers für unsere Zeit gerecht zu werden, der Erkenntnis für sein Wollen und Streben förderlich zu sein, soll dieses Monumentalwerk über den Meister dienen. Ein Monumentalwerk im wahren Sinn des Wortes; soll es doch nach seiner Fertigstellung nicht weniger als 330 Tafeln in Folio umfassen, die 28 farbige Gemäldereproduktionen in Künstlersteindruck, 157 Gemälde und 141 Handzeichnungen in Lichtdruckwiedergabe enthalten; dazu noch ein umfangreicher Textband. Soweit die bisher vorliegenden Lieferungen und die Prospekte zu urteilen gestatten, ist die Auswahl der wiederzugebenden Gemälde eine sehr geschickte, die Hodlers Schaffen von seinen frühesten Anfängen bis zu den letzten Werken im Jahre 1918 gut erläutern wird. Alle Perioden im Wirken des Künstlers sind gleichmäßig in der schönen Ausgabe berücksichtigt, selbst der genaue Kenner des Hodlerschen Gesamtwerkes wird in diesem Prachtwerke, das unter eifriger Mitwirkung des Künstlers selbst entstand, manches ihm fremde Bild, viele noch unveröffentlichte Zeichnungen finden. Erwünscht wäre unter solchen Umständen allerdings eine Angabe über den Besitzer oder den Aufbewahrungsort der einzelnen Blätter gewesen; vielleicht wird dieser fromme Wunsch noch am Schlusse in einem Gesamtverzeichnis des Inhalts der einzelnen Mappen erfüllt. Auch die technische Seite der Publikation, die Ausführung der Lichtdrucke, ist besonders zu betonen, namentlich die Wiedergabe der Handzeichnungen ist hervorragend zu nennen. Looslis begleitender Text ist verständig und spannend geschrieben und verfolgt mit warmer Begeisterung seine Aufgabe, in das Werk des Meisters eine Einführung zu bilden; besonders interessant wird er durch den Umstand, daß in ihm viele persönliche

Äußerungen Hodlers über seine Kunst wiedergegeben werden. Ein abschließendes Urteil wird erst bei der Vollendung des Werkes möglich sein; soviel kann aber heute schon gesagt werden, daß niemand, der tiefer in das Verständnis Hodlers einzudringen gewillt ist, an dieser wertvollen Publikation vorübergehen kann, und daß derjenige, der schon ein Bewunderer und Freund des Schweizers ist, hier neue Nahrung und Anregung für seine Begeisterung schöpfen wird. W. B.

Braungart, Richard. Neue deutsche Exlibris. Zweite Folge. Tausend numerierte Exemplare. München, Franz Hanfstaengl.

Bei Erscheinen der ersten Folge der „Neuen deutschen Exlibris“ hatten wir Gelegenheit, empfehlend auf das Werk hinzuweisen (Dezemberheft 1913). Was wir damals zum Lobe der ersten Folge sagen konnten, gilt im vollen Umfange für die kürzlich erschienene neue Folge, die jedoch dem älteren Bande gegenüber noch den Vorzug eines stattlicheren Formates und erweiterten Umfanges aufweist. Papier, Druckausführung und Einband sind tadellos und wohl das einzige, wodurch sich in dem Bande die Not der Zeit kundgibt, ist das Fehlen des Gravüreverfahrens, das in der ersten Folge in verschwenderischer Fülle Anwendung fand. — Diese Exlibrisfolgen dürfen neben den Veröffentlichungen des Verlages Hanfstaengl über gebrauchsgraphische Kleinkunst (Besuchskarten, Glückwunschkarten und andere Gelegenheitsarbeiten) aus der Feder des gleichen Verfassers unbedingt das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, daß durch sie diese kleinen sonst nur gar zu bald vergessenen Kunstwerke, in denen



W. TRÜBNER ▫ AUS DEM PARK VON SCHLOSS SEEFELD



WILHELM TRÜBNER SCHLAFENDE DOGGE

zuweilen ein höherer Kunstwert steckt als in manchen anspruchsvollen Werken der Malerei oder Plastik, der Nachwelt aufbewahrt bleiben. Durch die Herausgabe dieser Bände wird für die Späteren ein anschauliches Bild des künstlerischen Schaffens unserer Tage auf dem Gebiete der Kleingraphik festgelegt, zugleich aber durch die vorzüglichen Wiedergaben, welche den Vergleich mit den Originalen kaum zu scheuen brauchen, auch denjenigen Zeitgenossen ein hoher Genuß geboten, welche nicht in der Lage sind, durch zeitraubende und kostspielige Sammeltätigkeit sich in den Besitz von Originalen der Exlibriskunst zu setzen.



WILHELM TRÜBNER STUDIE



ALFRED MARXER OSTERSPAZIERGANG

ALFRED MARXER

Marxer gehörte zum Rückgrat der Luitpoldgruppe, sein Name verbürgte geschmackvolle, feinfühlig gemalte Stilleben und Landschaften. Was die Oberfläche der Dinge einem geschulten Auge an Reizen zu bieten vermag, das war auf diesen Bildern klargelegt, allen Schwingungen des Lichtes auf dem Gefieder von Geflügel, auf Fischleibern, Blumen usw. war mit Liebe und ernster Gewissenhaftigkeit nachgegangen. Hohe malerische Qualitäten, die am meisten an Trübner erinnerten, waren entwickelt. Dabei war zu erkennen, daß bei aller Natürlichkeit in der Anordnung dieser Stilleben doch ein überlegender künstlerischer Verstand am Werke war, den formalen und koloristischen Aufbau immer sorgfältiger und fester zu fügen. Marxer bog frühzeitig ab von der impressionistischen Skizze zum gut gemalten Bild, in dem jeder Strich überlegt und gewollt war. Sein künstlerischer Ehrgeiz hatte höhere Ziele als nur die Bewältigung des Handwerklichen.

In den Kriegsjahren zog sich Marxer in seine Schweizer Heimat, an den Züricher See, zurück, die äußeren Anregungen wechselten nicht mehr so stark, die Stille ließ den Menschen in ihm reifen, seine Kunst wurde vielmehr als sie es früher war Äußerung seiner inneren Natur, sie wurde ohne Absichtlichkeit, aber mit Notwendigkeit in die allgemeine künstlerische Bewegung unserer Zeit hineingezogen. Bei Marxer bedeutete diese Wandlung keine Abkehr von der malerischen Tradition, Eindrücke, die er vor dem Krieg in Paris empfangen hatte, bestärkten ihn im Gegenteil eine Fortentwicklung nicht



ALFRED MARXER — ÜBER DEM SEE

in gewaltsamem Abreißen und Loslösen von der Vergangenheit zu suchen, sondern in glaubwürdiger Folgerichtigkeit von der Oberfläche allmählich in die Tiefe vorzudringen, vom Vielgestaltigen, Farbigreichen zu formaler und malerischer Einfachheit und damit zu größerem, stärkerem Ausdruck zu gelangen. Marxer ging den überzeugenden Weg vom Handwerklich-Ausführlichen zum Meisterlich-Einfachen, das verstandesmäßige, manuelle Können ist bei seinen Bildern nicht mehr der stärkste Eindruck, sondern die Empfindungswerte, die immer deutlicher durchschlagen. Die farbige Haltung beschränkt sich auf wenige, klangvolle Akkorde und unterdrückt den reichen Zierat von früher, die Komposition liebt einfache Linien und Kurven. War ehedem seine Technik von einer gewissen hochentwickelten Gleichmäßigkeit, die seine Handschrift von weitem erkennen ließ, so wird sie jetzt mehr und mehr den zu formulierenden Gefühlen angepaßt, die Hand ist dem psychischen Ausdruckswillen unterworfen — was Marxer als Maler kann ist nicht mehr die Hauptsache, sondern was er als malender Mensch will. Im Stilleben bleibt er — die allgemeinen, einer Vereinfachung zustrebenden Veränderungen seiner Kunst abgerechnet — bei seinem subtilen, alle Feinheiten der Oberfläche erschöpfenden Vortrag, in den Landschaftsschilderungen dagegen wechselt er entsprechend der Stimmung die Art der Pinselführung: bald sind sie flächig, von zartfühligem Glanz, dann wieder pastos, von kraftvoller Heftigkeit.

Marxer, der gemäß seiner stark konsolidierten Natur Schritt für Schritt seine Technik verbessert, verfeinert hat, der vor jedem neuen Schritt die Sicherheit seines künstlerischen Fundamentes prüfte, erweiterte auch nur allmählich seine Bildstoffe. So lang er malen und nur malen wollte, hielt er sich im allgemeinen an das Stilleben und das Gegenständliche in der Landschaft. Außer einigen farbig vollbefriedigenden Bild-



ALFRED MARXER DAMENPORTRÄT

nissen vergangener Jahre hat er erst in der letzten Zeit das Porträt gepflegt: wohlabgewogen, geschmackvoll in der äußeren Haltung, gründlich, ohne Pose und Geistreicheleien sind alle seine Menschenschilderungen. Wie er sich selbst mit seinen großen, forschenden Augen studiert hat, so sind auch seine Dargestellten auf ihre inneren Werte und geistigen Potenzen hin geprüft und erkannt. Und die Landschaft unterliegt der gleichen Wandlung, der Mensch mit seinen Gefühlen wird in sie verflochten, sehnsuchtsvoll blickt er mit uns, dem Beschauer, nach fernen Bergen — romantische Motive in neuem Gewand treten auf. Wie Marxer in seinen Farben mehr die ernsten, vollen Töne liebt, den silbrigen Glanz einer goldenen Pracht vorzieht, so schwingen auch seine Empfindungen zwischen einer fast nachdenklich tiefen Art und stiller, idyllischer Gelassenheit.

Die künstlerische Höhe, die Marxer erreicht hat, gestattet ihm Ideen zu gestalten, innere Bilder in Formen zu bringen, ohne fürchten zu müssen mit seinem Können hinter dem Wollen zurückzubleiben. Paris, das ihm soviel gegeben, das er unermüdlich durchwandert hat, Paris mit seiner großen Geschichte, seiner lebhaften, beweglichen Bevölkerung hat manches seiner späteren Werke inspiriert. Sein Pariser Nachtstück löst eine flüchtige Erinnerung an Viktor Hugos „Notre Dame" aus: wie ein unverrückbares Naturgesetz, eine unbeugsame Macht ragt die Vergangenheit, die Kathedrale Notre Dame; vor dieser regt sich die kleine, nervöse, wichtigtuerische Gegenwart. Diese Dinge, wie „Paris", oder „Der Weg unserer Zeit" werden bei Marxer nicht zur Alltagsproduktion gehören — er trägt solche Gedanken lang aus — billige Effekte hat er in seiner Technik vermieden, billige Bildstoffe wird er nicht zu Markt bringen. Man hat bei Marxer die erfreuliche Beruhigung: er wird immer lieber ein guter Maler, als ein schlechter Dichter sein wollen.

E. Hanfstaengl



ALFRED MARXER DER WEISSE HAHN

RADIERUNGEN VON WILLI MÜNCH

Während das Schaffen und das Kunstschriftentum der Gegenwart auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst war, etwa nach neuen Kompositionsgesetzen, oder nach einem neuen Verhältnis zur Natur, zur Umwelt, zum Kosmos, zur eigenen Psyche, also nach einem neuen persönlichen und formalen Stil, der die bereits vorhandenen Richtungen in der Kunst abzulösen imstande war, hat ein junger Künstler in aller Stille und Emsigkeit sich seinen Stil geschaffen. Es ist Willi Münch-Khe (Leipzig). Er hat ihn in einer Mappe von 20 Radierungen dokumentarisch dargetan. Weder ist Münch ein Neuling auf dem Gebiete der Radierung, hat er doch schon vor mehr als zehn Jahren wertvolle Proben seines Talentes gegeben, noch ist er ein Neuerer, denn er steht außerhalb des technisch so vielseitig angeregten und graphisch so fruchtbaren Jetzt. Seit seiner Lernzeit bei dem Karlsruher Graphiker W. Conz hat er sich auf gar mancherlei künstlerischen Gebieten herumgetrieben. Er hat Kunst- und Gewerbeschüler stilistisch beeinflußt, hat revolutionierend in der Meißener Porzellanfabrik gearbeitet, ist als Innenarchitekt und Buchgraphiker rasch zur Geltung gekommen, hat aber auf all diesen Pfaden und Umwegen doch wohl immer still im Herzen die Flamme seiner graphischen Kunst genährt. Das beweisen seine ergötz-



ALFRED MARXER BLICK AUS MEINEM ATELIER

lich gezeichneten und aquarellierten Karikaturen, die gelegentlich auf Ausstellungen bekannt wurden, wie seine vortrefflichen Bildniszeichnungen nach ihm lieben oder interessanten Köpfen. Als Schüler des in einziger Weise monumental schauenden Karlsruher Aktlehrers J. Schmid-Reutte und des für die deutsche Kunst epochalen Hans Thoma steht Münch weder nur in der künstlerischen Vergangenheit, noch ist er nur auf die Richtung in die Zukunft eingestellt. Er steht, wie in seiner kunstgewerblichen Dekorationsweise, so auch in seiner Graphik, auf sich, ohne daß er die Vergangenheit verleugnen oder die Zukunft ablehnen wollte. Ein hervorragend starkes Stilgefühl ist ihm angeboren. Von je hat er damit seine graphischen Schöpfungen geadelt. Die heutige Künstlerschaft der „Moderne“ begnügt sich gern mit der Form „Ungefähr“, und daß sie als Wirkung künstlerisch richtig „scheint“. Darin ist nun Münch gar nicht modern. Er ist ein Feind aller Unbestimmtheit. Die Form muß bei ihm klar und fest heraus. Aber daß er dann sein Landschaftsgefühl mit der vollsten und reinsten Stimmung sättigt, seine phantastischen Schöpfungen und seine Grotesken mit allen lustigen und boshaften Teufeleien ausstattet und in seinen Porträtköpfen mit fast nervöser Reizsamkeit der leisesten Linie und Formschwingung nachgeht und sie herausholt, ohne in feministische Formzerspaltung zu geraten, das ist wieder durchaus modern.

Münch legt den entscheidenden Wert auf gehaltene Stimmung, dann auf beseelte Form, um als Zwischenklänge alle die naturalistischen, stilistischen vergeistigt-gedanklichen und spirituellen Noten zu spielen, die auf seinen Saiten klingen. Wenigstens läßt die wohldurchdachte Anordnung



ALFRED MARXER NOTRE DAME

der Blätter seiner Mappe Ähnliches ahnen und unterstellen.

In den sechs (ersten) Landschaftsblättern schwingt das künstlerische Pendel zwischen Romantik und Stilismus. Nicht ein Blatt, das nicht etwa literarischen Untergrund haben könnte, vom rhythmisch lockeren Volkslied an bis zu den mystisch hieratischen Gedichtmosaiken Stefan Georges. Natürlich ist die literarische Unterlage völlig ausgeschlossen. Aber in dieser zweigesichtigen Haltung liegt das Kunstmäßige Münchs: Altes ehren, Neues nicht wehren, das Eigene mehren.

Nur drei Typen seien genannt: Im ältesten „Vorfrühling“ (Nr. 4) klingt etwas nach wie der Volkston von „Am Brunnen vor dem Tore“. Aber wie hat das Stilgefühl Münchs die naturalistischen Werte der gekalkten Baumstämme und des Mauerwerks in die Kunstform umzuprägen verstanden! Wie ist in der „Seligen Stille“ (Nr. 6) die ätherische Wolkenfuge mit dem basso continuo des Gegenspieles im gebundenen Erdreich durch die zwei orgelpunktartigen Bäumchenkulissen in einen himmlischen Satz von strengster und doch zartklingender Reinheit gesetzt, während Schauer melancholischer Tragik und Erschütterung im „Wintergrauen“ (Nr. 5) aus Form und Farbe unzweideutig, vielleicht noch etwas zu stark mit Einzelheiten unterstrichen, zu uns sprechen.

Diesen Landschaftsstimmungen als romantischen Klängen stehen die Bildnisköpfe gegenüber, die in der Strenge des Stiles und des Ausdrucks für unsere Zeit auffallend sind. Es mag von zeitgenössischen Künstlern freiere, geistreichere Improvisationen an Porträts geben; allein an Bildwirkung geschlossenere, an formaler Durchführung sorgfältigere und doch groß gesehene werden



ALFRED MARXER DER WEG UNSERER ZEIT

in der modernen Graphik nicht viele darüber stehen. Vor allem bewundernswert ist die Klarheit und Sicherheit der Form und des Ausdrucks bei aller Unterschiedlichkeit der Bildwirkung. Es wird sofort zugegeben werden können, daß jedes Stück die ihm gemäße Fassung erfahren hat.

So glänzend herausgearbeitete Blätter wie die Profilstudie (Bildhauer Mund mit dem Imperatorenprofil; Nr. 17), oder wie die Ausdrucksstudie des verwundeten Helden (Nr. 18) lassen aus der graphischen Behandlung geradezu plastische Talente ahnen.

Zwischen diesen Eckpfeilern der romantischen Verschwärmtheit und der statuarischen Festigkeit tollt der sprudelnde Karneval seiner Erfindungsgabe. Vom Humor zum Spukhaften, vom graphischen Witz zur Ironie ist nur ein kleiner Schritt.

Alles Groteske wird durch den Adel seiner technischen Behandlung zu einer edlen graphischen Bekundung, seien es nun die Trollgestalten nordischer oder klassischer Phantastik (Hypochonder Nr. 11, Harpyie Nr. 12) oder seien es orientalisch kostümierte (Nr. 11) oder mittelalterliche Zeitsatiren, Höllenspuk (Nr. 14 und 15) oder kecke Selbstironien. Dazwischen verrät Nr. 10, dann wieder eine vielseitige und sachliche Naturstudie (Pelikan, Nr. 7), die strenge Selbstzucht der rein zeichnerischen formstrengen Anschauung, die von seinem Lehrer Schmid-Reutte großgezogen ist.

Das Einheitliche in der vielseitigen Kunst Münchs liegt aber nun wieder in seinem eminenten Stilgefühl, das ebenso den wesentlichen Ast eines Baumes in den dekorativen Schwung zwingt, wie eine Federhaube oder den Flaum eines Gefieders bei einem Vogel. Nichts ist dieser Nadel versagt, was die Formelemente oder die Ausdruckskräfte angeht. Wenn der Künstler in späteren Werken auch noch die Helldunkel-Wirkungen erzielt, die um seine phantastischen Bildungen erst den letzten Zauber des Geheimnisvollen weben, worauf übrigens schon ein Blatt, die Harpyie, hinzudeuten scheint, so wird sein Schwarzweißwerk über alle Tonstufen gebieten, deren die Arbeit der Nadel fähig ist.

Dr. Beringer



J. W. SCHIRMER — GROTTE DER EGERIA



J. W. SCHIRMER MOTIV AUS DER NORMANDIE

JOHANN WILHELM SCHIRMER

Auch Johann Wilhelm Schirmer gehört zu denen, die bei Lebzeiten berühmt und gefeiert waren und dann, als eine „neue Richtung" über ihr Werk wegbrandete, vergessen wurden — nicht von allen natürlich, aber von der großen Öffentlichkeit der sogenannten Kunstfreunde —, bis ihnen nach einiger Zeit Gerechtigkeit widerfuhr, und die Sonne ihres Ruhmes, die im Westen untergegangen war, an einem hellen Morgen neu zu strahlen begann.

Mißbilligende oder wenigstens geringschätzende Vorstellungen und Schlagworte von Düsseldorfer Landschaftsmalerei und von biblischer Staffage verbanden sich mit dem Namen Johann Wilhelm Schirmer, bis eines Tages fleißige Sammeltätigkeit zusammenbrachte, was sich noch in Familien- und anderweitigem Privatbesitz von intimen Werken, von Studien und kleinen Gemälden Schirmers vorfand, es in einer köstlichen Ausstellung vorwies und damit die Revision des rasch fertigen Urteils bewirkte.

Eine im November 1919 in der Galerie Heinemann in München veranstaltete, außerordentlich verdienstvolle Ausstellung von etwa achtzig Werken Schirmers brachte für die zeitgenössischen Kunstfreunde eine neue Blickeinstellung auf den Künstler, die in den Zeiten der Hochblüte des Impressionismus wahrscheinlich nicht mit so viel Bereitwilligkeit und nicht mit der auf dem Fuße folgenden Begeisterung erfolgt wäre, wie es heute geschehen konnte, da man nach festen Werten und nach Anschluß an die seinerzeit jäh abgerissene Tradition lechzt.

Für Schirmers Biographie ist damit das Interesse wieder aufgewacht, und es ist wieder Neigung vorhanden, den Spuren seiner Entwicklung nachzugehen.

Schirmer ist Rheinländer; in Jülich ist er am 5. September 1807 als Sohn eines Buchbinders geboren; der Vater stammte aus Schlesien, die Mutter aus Stuttgart, sie war die Tochter eines adeligen Advokaten. Der junge



J. W. SCHIRMER — DER MORGEN



J. W. SCHIRMER — DER ABEND

Schirmer, der das Handwerk seines Vaters erlernte, zeigte Begabung für Zeichnen und Radieren, aber er betrieb beides amateurhaft, ohne auch nur einen Augenblick daran zu denken, selbst Künstler zu werden. Daß es Leute gebe, die sich durch Zeichnen und Malen ihr tägliches Brot verdienen und vielleicht auch noch das eine oder andere darüber hinaus, Berufskünstler also, war ihm eine völlig unbekannte Tatsache: wie hätte er auch in der niederrheinischen Festungsstadt und in der von handwerklicher Solidität getragenen und mit vielen familiären Sorgen beschwerten Umwelt des Vaterhauses davon erfahren sollen! Bis eines Tages ein Geschäftsfreund von Schirmer senior, der Düsseldorfer Buchbindermeister Severin, die stillen Kreise des Jülicher Idylls in Wallung versetzte. Er trat in die Schirmersche Buchbinderwerkstätte, sah dort die zeichnerischen und radistischen Versuche Johann Wilhelms und war begeistert. Er sprach von Akademie, von Direktor Cornelius und Professor Kolbe und von einer eigenen Tochter, die Kunstunterricht genieße — kurz und gut, Herrn Severins Erscheinen in Jülich wurde zum erregenden Moment in Johann Wilhelm Schirmers Künstlerdrama.

Der Beschluß, nach Düsseldorf überzusiedeln, in Severins Werkstätte als zünftiger Buchbindergeselle zu arbeiten und gleichzeitig an der Akademie zu studieren, war kaum gefaßt und vom Vater (mehr in der ersten Hälfte als in der zweiten) nach einigem Zögern gebilligt, als ihm die Ausführung folgte. An einem Märztag des Jahres 1825, morgens um 6 Uhr, marschierte der unternehmungslustige Siebzehnjährige zum Heimatstädtchen hinaus und hielt auf Düsseldorf zu. Dreißig gute, harte Taler trug er in seinem Felleisen und glaubte, er sei ein Krösus.

Unbedenklich opferte er den ersten Taler für die akademische Einschreibgebühr und durfte nun, wenn er sein Arbeitspensum in der Buchbinderwerkstätte vollendet hatte, in der Elementarklasse der Akademie nach Lithographien raffaelische Bilder nachzeichnen. Dazu staunte er aus respektvoller Entfernung Peter Cornelius an, der damals — schon im Begriff, dauernd nach München zu übersiedeln — gerade den Karton der Zerstörung Trojas vollendet hatte. Die gesamte Schülerschaft war feierlich geladen, sich das Werk anzusehen, es ging nicht ohne das übliche cornelianische Pathos, aber für Schirmer war die zweifellos sehr theatralische Szene von der größten Bedeutung, denn es war seine erste Begegnung mit wirklicher Kunst. Das verspürte er auch und er war infolgedessen voll der Gelöbnisse und Vorsätze.

Diese Düsseldorfer Anfänge hat Schirmer selbst in dem Fragment einer Autobiographie, die leider nicht über die Anfänge hinausgeriet, sehr anschaulich und mit dem guten Humor des Arrivierten, der auf seine stammelnden Versuche mit wohlwollendem Lächeln zurückblicken kann, geschildert. Man liest darin von den pedantischen Quälereien der Gipsklasse, von den raffinierten Manieren der Kunstschüler, ihre Lehrer zu prellen, und nimmt das Ganze als einen sehr wichtigen, auch heute noch aktuellen Beitrag zu dem leider unerschöpflichen Kapitel von den Bitternissen des akademischen Lehrbetriebs.

Der Abgang des Direktors Cornelius nach München und der Aufzug Schadows, der vier Schüler aus Berlin mitbrachte: Hübner, Karl Sohn, Hildebrandt und Lessing, wurde für Schirmer bedeutungsvoll, denn außer Sonderland und Hosemann fand der neue Akademiegewaltige unter dem angetroffenen Schülermaterial nur Schirmer für würdig, in die von ihm begründete „Spezialklasse" einzutreten. Schirmer war überglücklich, aber er hatte keinen Grund dazu; was konnte es ihm, dem ausgesprochenen Landschaftsmaler, von Nutzen sein, an Schadows Evangelistenbildern mitpinseln zu dürfen? Allmählich sah er das auch ein, und namentlich Karl Friedrich Lessing, sein Mitschüler, bestärkte ihn in dieser Anschauung. Lessing landschafterte, ganz unabhängig von der Akademie, auf eigene Faust und lud Schirmer ein, es ihm gleich zu tun. Da aber in biedermeierlicher Zeit jede derartige Verbindung ein feierliches geselliges Gepräge erhalten mußte, so gründeten die beiden Maljünglinge im Winter 1827 auf 1828 einen „Landschaftlichen Komponierverein". Schadow war gewissermaßen Protektor; er ließ die jungen Leute machen und dachte ganz richtig, wenn etwas Gescheites draus werden solle, so werde es, auch ohne daß die Akademie eingreife.

In diesem Verein und besonders in der längere Zeit nachwirkenden Verbindung und Arbeitsgemeinschaft mit Lessing wurzeln Schirmers ernsthafter zu nehmende künstlerische Anfänge. Er lernte lyrische Stimmung in ein Bild zu füllen. Er las die Gedichte der Romantiker, besonders Uhlands, und wurde der Illustrator ihrer Stimmungen. Er zeichnete Waldkapellen und malte seinen „Urwald", sein erstes Bild, von dem man weiß. Es hat ihm den Beinamen des Waldromantikers eingetragen, eine Bezeichnung, die auf keine seiner Entwicklungsperioden besser paßt als auf seine Frühzeit, die unter dem Einfluß Lessings stand. Eine Schülerschaft Schirmers bei Lessing hatte



J. W. SCHIRMER — UBERFALL



J. W. SCHIRMER — CAMPAGNALANDSCHAFT IM STURM

Kunsthalle Karlsruhe



J. W. SCHIRMER — STADT AM STROM



J. W. SCHIRMER OPFER ISAAKS

Aus dem „Emilien-Album“

es übrigens nie gegeben. Das Nebeneinanderarbeiten war ein vollkommen kollegiales, ebenbürtiges, und wenn Kunstgeschichtschreiber älterer Zeiten von Studienjahren Schirmers bei Lessing zu berichten wissen, so liegt dem ein Irrtum zugrunde, den Schirmer selbst in einem Brief an Schnaase (im Jahre 1858) nachdrücklich zurückwies. Die Konstruktion eines derartigen Verhältnisses hat natürlich Schirmer sehr geschadet, denn seine frische Originalität, sein Erfindungsreichtum und die Mannigfaltigkeit seiner Formvorstellung müssen leiden, wenn sie mit Lessings auf die Spitze getriebener Manier zusammengeworfen werden.

Der „Urwald“, 1828 entstanden, brachte Schirmer den ersten Erfolg; das Bild wurde durch Schadows Vermittlung verkauft, die Buchbinderschaft nun endgültig aufgegeben und auch die Loslösung von der Akademie und der Eintritt in das selbständige künstlerische Arbeiten vollzogen. Als Schirmer von dem gelungenen Verkauf hörte, war er überglücklich. „Das war fast zu viel für mich. Ich ging hinaus aufs Feld und schaute mit Augen voller Tränen in den blauen Himmel hinein; alle Sorgen, alles Leid war verschwunden.“ Diese Glücksstimmung hielt lange vor. Ein frohes, frisches Landschafterleben hob an. Fahrten rheinauf und



J. W. SCHIRMER PARADIES

Aus dem „Emilien-Album“

rheinab und in die Eifel. Wo er eine Burg erschaute, da wurde nach Art der Eichendorffschen Wandersmänner der Hut geschwenkt, das Skizzenbuch hervorgezogen oder die kleine Feldstaffelei aufgestellt. Natürlich malte Schirmer in seinem überschwenglichen Jungmännertum und von den Ausklängen der Romantik umwittert, ein wenig sentimental. Aber er scheint sich dessen allmählich bewußt geworden zu sein, seitdem strebte er herzhaft los. Es fehlt auch in diesen sehr zahlreichen Frühwerken nicht an kräftigen Ansätzen zur Realistik, nicht an Betonung des Technischen, nicht an der Erkenntnis, daß ein junger Kunstbeflissener mehr auf Sachlichkeit als auf Stimmung zu halten habe. Er drängte fortan ausschließlich zur Natur hin und gab dem in fleißigen Studien Ausdruck.

Allmählich erfuhren die Reisen weitere Ausdehnung. 1830 ist Schirmer in Belgien, 1835 im Schwarzwald und in der Schweiz, 1837 bereist er Holland und Frankreich, ist in Paris und in der Normandie und gewinnt aus der atmosphärisch merkwürdigen silbrigen Landschaft aufreizende Anregungen. Im Jahr 1838 malt er an der Bergstraße. Endlich am 22. Juli 1839 hebt seine langersehnte Italienreise an. Mitte August trifft er in Rom ein und ist überglücklich. Er stürzt sich sofort in die Arbeit. Das



J. W. SCHIRMER VAISON



J. W. SCHIRMER — LICHTENTHAL

erste, was er malt, sind die Pinien der Villa Borghese. Er zieht in der Campagna umher, in die Sabiner- und Albanerberge hinein. Dann ist er wieder in Rom und hat an dem Maler Willers, dessen schöne Arbeiten man in der Münchner Schack-Galerie studieren kann, und an dem Philosophen Carrière gute Gesellschaft. Ein Ausflug nach Capri wird gemacht. Natürlich werden auch die Galerien und Kunstschätze besichtigt, aber die lebendige Natur und die künstlerische Atmosphäre der Stadt sprechen lauter zu Schirmer als die Zeugen der Vorzeit. Im Spätsommer 1840 geht es heim; Ende Oktober ist Schirmer wieder in Düsseldorf.

Was er in diesen 15 Monaten in dem eindrucksfähigsten und aufnahmefreudigsten Lebensalter erlebt hatte, galt es nun zu verarbeiten, zu übersetzen. Italien war ihm die Weihe des Lebens und der Kunst geworden. Die Romantik, ihm seinerzeit durch Lessing vermittelt, war ausgetilgt. An ihre Stelle war das klassische Ideal der Antike getreten, eine Verbindung von schlichter, idyllischer Anmut und Klarheit mit festlichem Pathos. Beziehungen zu Rottmann ergaben sich — sie beruhten nicht auf dem Motiv, sondern saßen im Geistigen.

Den gereiften, seinen Stil beherrschenden und seiner Kunst bewußten Mann begehrte die Düsseldorfer Akademie als Lehrer. Sein innerer Reichtum, sein positiv-praktisches Können, endlich seine menschlichen Eigenschaften befähigten ihn ausgezeichnet zum künstlerischen Lehramt. Er wurde einer der einflußreichsten Kunsterzieher Deutschlands; in seinen Schülern lebt er vielleicht noch bedeutungsvoller fort als in seinen eigenen Werken, denn die besten kamen zu ihm und gingen aus seinem Düsseldorfer (und später aus seinem Karlsruher) Atelier hervor: Böcklin, Thoma, Stäbli, Lugo, denen man etwa noch Eugen Bracht, Philipp Röth, Kalckreuth d. Ä. gesellen mag, um die Geschmeidigkeit und Vielseitigkeit des Lehrers, dem seine Schüler bis in ihre alten Tage eine begeisterte Verehrung entgegenbrachten, zu kennzeichnen.

Im Jahre 1854 erfolgte Schirmers Berufung an die Karlsruher Akademie: das heißt, es gab damals in Karlsruhe noch gar keine Akademie, Schirmer sollte sie erst schaffen und dann selbst an ihre Spitze treten. Das brachte viel organisatorische Arbeit, und alle möglichen Besichtigungsreisen waren nötig, die eigene Kunstübung litt darunter. Aber schließlich war die Anstalt zustande gebracht, ein kleiner tüchtiger Lehrkörper wirkte, die Hauptarbeit aber blieb an Schirmer hängen. Er lebte sich indessen mit den Seinigen gut in Karlsruhe ein und war glücklich, als er tüchtige Schüler kommen und gehen sah. Zu den ersten, die bei ihm eintraten, gehörten Thoma und Stäbli, das war ein verheißungsvoller Anfang.

Schirmers eigene Tätigkeit erfuhr in Karlsruhe eine Wendung. Bis dahin hatte ihn Italien ausschließlich beherrscht, jetzt trat ein Neues hinzu: die Bibel. Schirmer war eine tiefreligiöse Natur, ein positiver Christ und das Lesen in der Heiligen Schrift, im Buch der Bücher, war ihm stets eine köstliche Weihe. Wie hätte da seine Kunst unberührt bleiben sollen! Aber als Landschaftsmaler konnte Schirmer nicht in der Art der Nazarener oder ihrer Nachzügler „Heiligenbilder" malen, religiöse Szenen und Bibelbegebenheiten, sondern der Fall mußte sich bei ihm komplizieren. Er schuf Bibellandschaften, bei denen sich nicht so ohne weiteres sagen läßt, ob die biblischen Szenen Staffage seiner Landschaften oder ob diese Landschaften Folien der biblischen Begebenheiten sind. Die Elemente sind verschmolzen, denn Schirmers Naturgefühl war von einer Intensität, daß er in seinen Landschaften ganz selbstverständlich Symbole gab, sinnbildliche Vergleiche zwischen Natur und Mensch, zwischen Natur und Begebenheit, die er nach Art der biblischen Gleichnisse fortspann. Man kann an Hand des Studienmaterials Schirmers, d. h. der nicht komponierten Landschaften, wie sie in der Ausstellung der Galerie Heinemann zahlreich vorlagen, feststellen, daß er der Staffage nicht bedurfte, wenn er eine Stimmung festhalten wollte, daß er Freude und Trauer, Sieg und Schmerz, Melancholie und Resignation in seinen Landschaften ausdrücken konnte, ohne zu dem Mittel der Staffierung greifen zu müssen. Schirmers Landschaften sind ganz Beseelung: malte er einen geheimnisvollen Wald, so verspürt man, daß hier der Schauplatz einer schreckenvollen Tat gezeigt wird, auch wenn die Mörder, die den Reisenden des Evangeliums überfallen, nicht in die Erscheinung treten, und es gibt unter seinen Studien lichte Haine, die man als Wohnstätten guter Elementargeister empfindet, auch wenn man diese nicht in Person erblickt.

Von den biblischen Landschaften besitzt Karlsruhe die schönsten, die vier aus der Stimmung der Tageszeiten sinnvoll abgeleiteten Bilder zur Geschichte des barmherzigen Samariters (1856 bis 1857 gemalt), in dem breiten Vortrag und in der prunkenden Wärme des Farbenensembles wohl das Stärkste, was an komponierten Landschaften Schirmers vorhanden ist. Biblische Landschaften besitzt auch Düsseldorf in seiner Galerie, das Leipziger Museum nennt die den Lehrer Böcklins verratende Grotte der Egeria sein eigen, Darmstadt hat eine Bergstraßenlandschaft mit Blick auf Heidelberg, kurz vor der italienischen Reise entstanden, in Köln gibt



J. W. SCHIRMER MOTIV BEI CIVITELLA

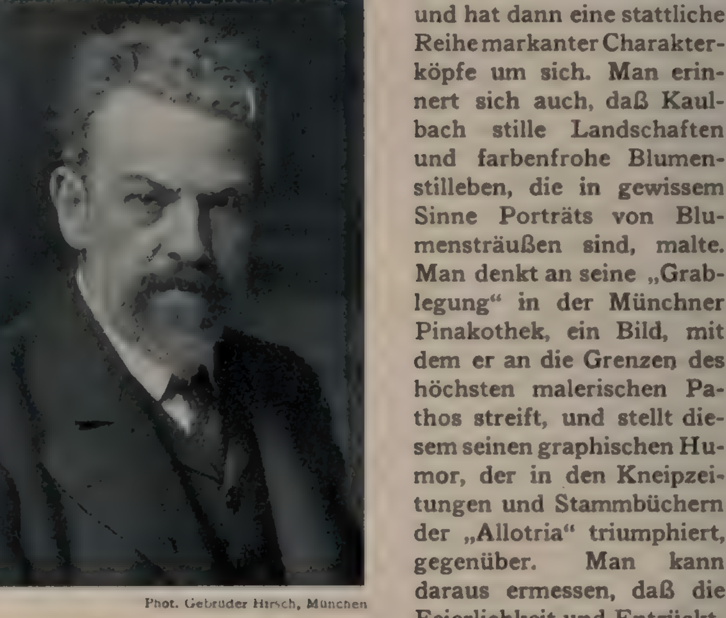
es im Wallraf-Richartz-Museum nicht weniger als elf Bilder Schirmers, die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm neben anderem einen Zyklus biblischer Landschaften mit der Geschichte Abrahams. Studien zu biblischen Bildern vereinigte Schirmer im sogenannten „Emilien-Album“, das in der Familie des Künstlers verblieb; das „Paradies“ und das „Opfer Isaaks“, die daraus stammen und hier abgebildet sind, beweisen, wie glücklich Schirmer die dramatische Stimmung der biblischen Anekdote auffing und im Landschaftlichen ausschwingen ließ, aber auch, wie er das rein Figürliche in einer Weise beherrschte, die bei einem Landschafter nur dann verständlich ist, wenn er ein starker Künstler über sein Fach hinaus ist. Auch hier verspürt man, wie er der Prophet seiner größeren Schüler Böcklin und Thoma ist. Im Frankfurter Städel sind sodann drei Landschaften seiner Hand, während die Neue Pinakothek in München bisher nur eine Landschaft von ihm, aus der Spätzeit (1862) stammend, besaß, aber ebenso wie die Mannheimer Kunsthalle durch Ankäufe in der Ausstellung der Galerie Heinemann die Lücke zu schließen, sich kräftig bemühte.

Die Galerie-Publizität, über die Schirmer verfügte, und die Weiterwirkung seines Wesens in seiner bedeutenden Schülerschaft lassen es nur schwer begreiflich erscheinen, daß er bald nach seinem Tode (am 11. September 1863) in einer Wolke der Vergessenheit versank. Man kann es sich nur in der Weise erklären: Andere stellten sich an die Ecken der Kunststraßen und schrien laut; Schirmer war stets ein stiller, zurückhaltender, taktvoller Mensch und Künstler. Und in dem Maße, als sich nach seinem Tod die deutsche Kunst in programmatische Kämpfe um Richtungen und Prinzipien einließ, verblaßte die Erinnerung an einen Künstler, der in seiner Kunst ein hehres, kampfentrücktes Ideal verehrte.

Nun ist Schirmer in einer Zeit, die trotz veränderter Formensprache den innersten Kern Schirmers besser verstehen muß als das impressionistische Zeitalter, wieder auferstanden; möge fortan die Sonne über seinem Werke nicht mehr untergehen. Georg Jacob Wolf

FRITZ AUGUST VON KAULBACH †

Am 26. Januar starb auf seinem Ansitz in Ohlstadt bei Murnau in Oberbayern der Maler Fritz August von Kaulbach, der letzte künstlerisch tätige Träger dieses für die Geschichte der Münchner Malerei so bedeutsamen Namens. Wilhelm von Kaulbach, die kunstpolitisch überragende Gestalt des Münchner Kunstlebens im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, war sein Großonkel; noch unter dessen Akademiedirektorat kam er, der selbst ein geborener Münchner war, aber seine Jugend in Hannover verlebt hatte, an die Akademie in München. Es war bald nach 1870, und der Ruhm der Schule des Wilhelm Diez begann sich eben auszubreiten. Diez hielt zwar Kaulbach nicht lange, indessen ging dessen Einfluß, mehr vielleicht noch der des Geniekastens der Diez-Schule, nicht unbemerkt und nicht spurlos an ihm vorbei. Damals standen überdies in München die prachtvollen Künstlerfeste in Flor; Kaulbach, der bei ihnen eine bedeutende Rolle spielte, gewann auch als Maler von diesem farbigen Treiben manche starke Anregung, und so sieht man auf einem seiner frühesten Bilder die schöne Frau Gedon in der altdeutschen Tracht eines solchen Künstlerfestes, es ist ein feines Bild, ein glücklicher Auftakt.



Phot. Gebrüder Hirsch, München

Die Frühzeit Kaulbachs wird durch Bilder von hoher malerischer Kultur und von seltenem Reiz auch im rein Malerischen gekennzeichnet. Obwohl er damals schon gerne dekorativ improvisierte, waren seine Staffeleibilder doch bis in das letzte Eckchen malerisch durchempfunden und koloristisch ausbalanciert, und es müßte ein hoher künstlerischer Genuß sein, sie einmal alle vereinigt zu sehen — hoffentlich gelingt dies, es wird ein ganz neues Urteil über Kaulbach bewirken, der dann nicht nur als der vielgewandte, elegante, aber ein wenig inhaltlose und das rein Malerische zuweilen geringschätzende Damenporträtist erscheinen wird, sondern als ein Maler, dessen Werk einen wesentlichen Faktor in der Entwicklungsgeschichte der Münchner Malerei darstellt.

Die Frauenbildnisse überwiegen im Werk Kaulbachs, und die Vorstellung, die man sich bei dem Aufruf des Namens Fritz August Kaulbach macht, ist die des mondänen Damenmalers. Und doch erschöpft diese eine Seite den Künstler nicht. Rassige Herrenbildnisse, wenn auch nicht von der psychologischen Tiefe Lenbachscher Porträts, gibt es von ihm; man denkt an die Bildnisse Pettenkofers, des Prinzregenten Luitpold, des Vaters, des Jägers Dorn, denkt an Kaulbachs Selbstbildnisse, und hat dann eine stattliche Reihe markanter Charakterköpfe um sich. Man erinnert sich auch, daß Kaulbach stille Landschaften und farbenfrohe Blumenstilleben, die in gewissem Sinne Porträts von Blumensträußen sind, malte. Man denkt an seine „Grablegung“ in der Münchner Pinakothek, ein Bild, mit dem er an die Grenzen des höchsten malerischen Pathos streift, und stellt diesem seinen graphischen Humor, der in den Kneipzeitungen und Stammbüchern der „Allotria“ triumphiert, gegenüber. Man kann daraus ermessen, daß die Feierlichkeit und Entrücktheit, in der Fritz August Kaulbachs Person und Kunst so leicht erscheinen können, sein Wesen nicht ganz treffen; denn es war auch die Verbindung zur heiteren Seite des Lebens da.

Nach Pilotys Tod wurde Kaulbach Direktor der Münchner Akademie, blieb es aber nur einige Jahre lang. Dann zog er sich vom Lehramt zurück, behielt indessen namentlich unter der Regentschaft des Prinzen Luitpold, mit dem ihn persönliche Freundschaft verband, starken kunstpolitischen Einfluß. In die Entwicklung des Münchner Kunstbetriebs griff er wiederholt entscheidend ein, nicht mehr indessen in den Entwicklungsgang der Kunst selbst. Impressionismus und Expressionismus kamen für ihn nicht in Frage. Er hatte sich diesen Kämpfen ferngehalten und in Schönheit und rückschauender Freude an anderm Ausdruck der Kunst seine vornehmen Bilder gemalt. Wolf



HEINRICH REIFFERSCHEID RHEINSTRASSE

HEINRICH REIFFERSCHEID

Vor nunmehr fünf Jahren ist in diesen Heften von Heinrich Reifferscheids Kunst schon einmal die Rede gewesen. Das furchtbare Erlebnis der vier Kriegsjahre und ihres Abschlusses durch den ungeheuerlichsten Frieden, den die Weltgeschichte kennt, hat an seiner Kunstweise kaum etwas verändert. Reifferscheid hält im großen und ganzen an dem fest, was und wie er vor dem Kriege im Reiche der Malerei und Graphik gearbeitet hat. Die Zeitströmungen gewannen keinen Einfluß auf diese Kunst. Sie war, wie jede große Kunst, von vornherein zeitlos, gültig in der Zeit und über sie hinaus. Das gibt ihr von Anfang an den festen unerschütterlichen Stand in dem mehr oder minder reizvollen Wellenspiel, in dem die Strömungen der Kunst in unserer Zeit verlaufen.

Es ist eine tragische Seite in der deutschen Kunstgeschichte, daß die wahrhaft großen und ernsthaften Künstlererscheinungen fast durchweg erst spät, meist gar nicht bei Lebzeiten in ihrer Bedeutung und ihrem Werte erkannt werden, daß aber den auffallenden und blendenden Tageserscheinungen Überschätzung und Erfolg in reichlichem Maße zufallen. Es mag sein, daß die in die ästhetischen Dinge leider eingerissene Problemspeilerei den Blick für die völlig unproblematische, sonnenklare Kunst Reifferscheids noch nicht gefunden hat, wenigstens nicht in dem Maße, wie es ihrer Stellung und Bedeutung im deutschen Kunstschaffen zukäme und gemäß wäre. Wenn das Wesen der deutschen Kunst mit kurzen Worten umschrieben werden sollte, so wäre es zu kennzeichnen als Naturnähe, als Dichterisches und damit als Schöpferisches und Verklärendes, das die Einzelerscheinung zum Typischen erhebt, in dem das Irdische nur ein Gleichnis ist. Die große deutsche Kunst ist aber auch zugleich formstreng zeichnerisch gebunden, wie malerisch weich und ins Freie aufgelöst; sie ist einfach und innig, realistisch und vergeistigt bis ins Symbolische.

Alle diese Eigenschaften kommen der Kunst



HEINRICH REIFFERSCHEID FRÜHLING
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

Reifferscheids zu. Er schafft mit den Mitteln einer ins Feinste ausgebildeten Technik, aus klaren Form- und Raumvorstellungen mit einer leidenschaftlichen Empfindung für den Ausdruck von geistigen und seelischen Werten und aus einem immer sich erneuernden und sich erfrischenden Gefühl für die künstlerische Unerschöpflichkeit der Natur.

Reifferscheid geht von der Landschaft aus; aber alsbald schließt sich dem Landschaftlichen das Bildnis an. In diesen beiden Angeln bewegt sich das graphische Werk Reifferscheids;



Verlag F. Bruckmann A.-G., München

HEINRICH REIFFERSCHEID
DER WANDERER



HEINRICH REIFFERSCHEID GEWITTER IM GEBIRGE

auf sie läßt sich auch das Malwerk zurückführen. An Landschaftsstücken haben die mittleren Rheinlande, die Jugendheimat des Künstlers, vor allen anderen deutschen Ländern den Vorzug. Nicht ein Jahr vergeht, ohne daß der Meister irgendein Blatt, das äußerlich oder innerlich dieser Gegend zugehört, zum Bild gestaltete. Aus der Rheinlandschaft erwächst ihm auch die künstlerische Erkenntnis für die Wirkungen des Lichtes, der Atmosphäre, erwächst ihm auch der romantische Sinn für die graphischen Bildstoffe, die sich in den pathetisch gehaltenen, großartigen Drucken wie „Siebengebirge" (1903), „Gewitter in den Bergen", aber auch in den Bilddichtungen „An Theodor Storm", „An Annette v. Droste-Hülshoff" auswirken, wie auch der Blick sich schärft für jene geistvoll und fein hingeworfenen besonderen „Rheinlandschaften", die in einem Mindestmaß von technischen Mitteln ein Höchstmaß von Ausdruck, von Raum und Licht, Linie und Farbe, von Inhalt und Stimmung, kurz, von stolzer und anmutvoller Schönheit in sich bergen. Um diesen Kern von Rheinlanddarstellungen schließen sich die Randgebiete Eifel, Westerwald, Westfalen, Niedersachsen, ja Holland und Ostseegebiet, süddeutsches Jura- und Alpenland bis hinunter an die venezianische Adria wie Randleisten in einem schönen Druckwerk. Allerdings hat jedes dieser Gebiete seine besondere Aufgabe bei der Bereicherung des künstlerischen Ausdrucksvermögens. Die anfängliche Studienzeit in München, die daran sich anschließenden und später öfters wiederholten Studienreisen in das süddeutsche Jura- und Alpengebiet geben dem aus diesen Gegenden stammenden Werk einen starken und besonderen Klang, der das rheinische Werk harmonisch ausgleicht. Verschiedene Landschaftsblätter aus den „Huldigungsblättern", „Widmungen" wären ohne diese Einströmung nicht zu denken. Wenn die aus rheinischen und niederdeutschen Bezirken stammenden Blätter (an Th. Storm, Annette v. Droste) durch die Poesie ihrer Weiträumigkeit, durch die wundervolle Weise, wie sich eine ganze Welt entwickelt und aufbaut, durch die bis ins einzelne hinein durchgearbeitete Formensprache und die streng logisch und harmonisch ausgeglichene Verteilung von Hell und Dunkel sich auszeichnen, so sind die vom Geist des süddeutschen Landes unterströmten Blätter (Moerike, Hölderlin) durch das Romantische ihrer Komposition, ihrer Licht- und Formbehandlung in die Sphäre des Dichterischen gerückt. Sie sind weniger von epischem Pathos und dafür mehr von lyrischer Innigkeit, Anmut und Heimlichkeit durchweht. Sie charakterisieren dadurch in feiner und ausdrucksvoller Weise die kulturellen und geistig-künstlerischen



HEINRICH REIFFERSCHEID — FELSENHÖHLE

HEINRICH REIFFERSCHEID — VORFRÜHLING

Verhältnisse beider Landschaftsräume: dort die großlinige, herbe, raumweite Zielstrebigkeit, hier die gemütvolle Innigkeit, das Seelenvolle, Warme, die Anteilnahme am Kleinsten und seine Erhebung ins Große und Ausdrucksvolle des Lebens.

Sicher ist die Verdichtung in Reifferscheids Kunst, das Dichterische, aus süddeutschen Eindrücken und Einflüssen zu erklären, wenn auch die vereinfachende Sprache schon in den rheinischen und niederdeutschen Blättern gewonnen wird. Gerade die letzte Entwicklung der technischen Sprache, wie sie sich in der Widmung „An Hölderlin“ (1918), in den wundervollen Bilddichtungen „Frühling“ und „Wanderer“, in



HEINRICH REIFFERSCHEID — DREI BERGE



HEINRICH REIFFERSCHEID OBERBAYERISCHES GEHÖFT

der „Jungen Donau" (1919) auswirkt, ist darin sehr belehrend. — Wir haben da in Licht und Schatten, in Massenverteilung und Helligkeitsausgleichungen, in Formbehandlung und Linienführung, sowie in Sparsamkeit und Sicherheit des Ausdrucks bis in den letzten Ton abgewogene bilddichterische Köstlichkeiten. Es sind in strenger und ernster Selbstzucht erarbeitete, glänzend geformte, auf den knappsten Ausdruck gebrachte, innerlich empfundene und geschaute Poesien voller Musik und Wohlklang. Hier ist die für das Graphische geforderte „Vereinfachung" nicht nur eine Weglassung von Zeichnerischem, sondern ein Zusammendrängen und Zurechtsetzen der graphischen Elemente zum straffsten Ausdruck. Ein wohlgepflegter und gestählter Wille, die Natur zu entschlacken, zu vergeistigen und damit zur Kunst zu erheben, ist hier am Werk und am Ziel. Die Sparsamkeit in den Ausdrucksmitteln ist nun so weit gediehen, daß Reifferscheid mit einem Mindestmaß von Nadelarbeit und Ätzung den vollen Reiz einer reichen Landschaft entfalten kann. Blätter, wie „Sonnendunst" (1905), „Rheinstraße" (1010), „Basaltschiff", „Oberbayerisches Gehöft" (1916), „Mutter und Kind" (1917), „Gutshof" (1919) entsprechen dem Goetheschen Künstlerwort: „Nur ein Hauch sei dein Gedicht." Es ist kaum denkbar, daß die künstlerische Vereinfachung des Vortrags in den Ausdrucksmitteln noch weiter gehen kann, als es hier geschehen ist, um Raum, Licht, Form und Bewegung zu veranschaulichen. Es ist ein Triumph des Technischen, zu solcher Feinheit und Beseelung fortgeschritten zu sein. Man braucht keine Hinweise auf gleichartige Leistungen in der Graphik der Jetzt- oder Vorzeit zu geben. Sie sind unmöglich, weil diese Arbeiten, aus Persönlichstem und Eigenstem herausgeschaffen, jedem Vergleich zuwiderlaufen und der Maßstäbe ermangeln, die am Pegel der Zeit stehen. Jedenfalls ist im Graphischen die völlige Abklärung, im Künstlerischen, im Technischen wie im Bild-Inhaltlichen und Ausdrucksvollen erreicht und eine Vollendung der künstlerischen Sprache erzielt, in der die fromme Einfalt des Natureindrucks zur höchsten Glut des Kunstausdrucks gesteigert ist. Die technische Meisterschaft gestattet die vielfältigste Verbindung von Raum-, Licht-, Luft-, Linien- und Seelenwerten mit vollkommener Innigkeit und Beherrschtheit zum Gedicht voll heiliger Ruhe und sinnlicher Schönheit zu formen. In diesem Punkte treffen sich die künstlerischen und religiösen Werte in Reifferscheids Schaffen, indem sie Kunde geben von der pantheistischen Liebe, mit der des Künstlers Herz sich ins All weitet und heilig bewahrt, was es daraus empfängt: Schönheit als Weihe und Segen.

Jos. Aug. Beringer

NEUE KUNSTLITERATUR

Moritz von Schwinds Zeichnungen. — Daniel Chodowieckis Künstlerfahrt nach Danzig. Beide herausgegeben von Willibald Franke. Comenius Bücher 5 und 6. Leipzig und Berlin. Verlag Grethlein & Co.

Die leidige Papiernot unserer Zeit läßt den vollen Genuß an diesen reizvollen Publikationen leider nicht in dem Maße aufkommen, wie sie es wohl verdienten; denn unter der nicht hervorragenden Qualität des Papiers hat auch die Güte der Abbildungen in etwas an Schärfe eingebüßt. Die Idee selbst und ihre Durchführung sind an sich sehr begrüßenswert: Der Band Chodowiecki bringt z. B. außer einer verständnisvollen Einführung über Chodowiecki als Mensch und Künstler und dem Abdruck einer Schilderung der Stadt Danzig zu Chodowieckis Zeit aus der Feder der Johanna Schopenhauer einen vollständigen Abdruck des Textes des Tagebuches, der in manchen Ausgaben nur stark gekürzt zu finden ist. Der Schwind-Band enthält außer einer guten Würdigung des Lebens und Wirkens des Künstlers, die schon mit zahlreich eingestreuten persönlichen literarischen Denkmalen durchsetzt ist, noch einen ganz stattlichen Anhang vom Briefwechsel Schwinds mit seinen Freunden, der erst zusammen mit seinen Werken ein echtes Bild dieses frohsinnigen und liebenswürdigen Künstlers gibt. Mit dieser glücklichen Inszenierung der Bände erst werden sie in vollstem Sinne das, was sie erstreben: dem Volke *seine* Künstler nahezubringen und das Wesen ihrer — im echtesten Sinne — Volkskunst zu erschließen. Die Illustrationen zu diesem Bande — bei Chodowiecki ist das gesamte Skizzenbuch reproduziert — sind mit großem Verständnis ausgewählt und geben ein abgerundetes Bild von Schwinds vielseitiger Kunst. Eine neue Auflage, die im Sinne weitester Verbreitung wünschenswert ist, steht dann auch hoffentlich unter einem glücklicheren Stern hinsichtlich des Papiers.

Springers Handbuch der Kunstgeschichte. V. Band: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Bearbeitet von Dr. Max Osborn. 7. Auflage. Mit 585 Abbildungen im Text und 16 Farbentafeln. Leipzig 1920. Verlag Alfred Kröner. Gebunden 20 M.

Diese neue Auflage des letzten Bandes des alten bewährten Handbuches erscheint in stärker umgearbeiteter Gestalt als ihre Vorgängerin; machte doch die Angliederung eines neuen Abschnittes, der die Kunst des ersten Fünftels des neuen Jahrhunderts behandelt, manche Veränderungen in den vorhergegangenen Kapiteln nötig. Manches war nun stärker zu betonen, stand nun, mit dem Eingehen auf die modernen Bestrebungen, in anderem Lichte da als früher, manche Erscheinung hatte an Bedeutung gewonnen oder verloren, mußte an andere Stelle gerückt werden. Diese Umarbeitung ist vom Bearbeiter mit viel Takt geleistet und auch die Abfassung des neuen Abschnittes ist aus dem gleichen wohltuenden Gefühle heraus mehr in die Form eines Referates über die neuen Bestrebungen gekleidet als in panegyrischer Gestalt gehalten. So erfüllt der letzte Band des Handbuches vollauf seinen Zweck, eine eingehendere Einführung in die gesamte bildende Kunst zu geben, in reichem Maße. Und auch die vermehrte Anzahl der Abbildungen und die zahlreichen Farbentafeln, von denen leider keine für die jüngere Richtung, in der so mancher ernsthafte Künstler in der Schwarzweiß-Reproduktion fast alles verliert, bestimmt wurde, tragen zur Erreichung dieser Aufgabe wesentlich bei.

Religion, in welcher Form sie auftritt, bleibt das ideale Bedürfnis der Menschheit. Deshalb ihre unauflösliche Verwandtschaft mit der Kunst.

Feuerbach



HEINRICH REIFFERSCHEID — MUTTER UND KIND



MAX PECHSTEIN — ITALIENISCHE FISCHER (LITHOGRAPHIE)

Verlag Fritz Gurlitt, Berlin

ZU NEUEN ARBEITEN MAX PECHSTEINS

Seit zwei Jahren ungefähr ist Max Pechstein wieder an seinem Werk. Im April 1914 ging er nach den Palauinseln, dem Lande seiner langen Sehnsucht, wo er das unvermittelte, ungebrochene, das richtige Leben nicht nur als Wunsch, sondern als Wirklichkeit zu finden hoffte. Im November desselben Jahres vertrieben ihn der Krieg und die Japaner von seiner stillen Insel: nach abenteuerlichen Fahrten kam er über Manila nach Neuyork und schließlich im Frühherbst 1915 als Kohlentrimmer auf einem holländischen Dampfer nach Deutschland. Der Krieg packte ihn zum zweiten Mal. Als Infanterist kam er nach dem Westen, nach Flandern, Lille, an die Somme. 1917 wurde er entlassen; seitdem malt er wieder. Und es ist, als ob die jahrelang gebändigte, zurückgehaltene Energie jetzt in diesen Jahren in einem doppelt starken Strom sich entladen muß. Eine Fülle von Bildern, Holzschnitten, Radierungen, Lithographien ist in dieser Zeit entstanden, die allein schon hinreichen würde, Ruf und Stellung eines Menschen zu begründen.

Über das Wesen des Malers Pechstein zu schreiben ist schwerer als über die Mehrzahl seiner malenden Zeitgenossen. Und zwar weil er vielleicht der reinste Maler ist und der natürlichste dazu. Sein Expressionismus, um das vertrakte Wort beizubehalten, geht rein über das malerische Mittel ohne Umwege begrifflicher, gedanklicher, geistiger Art. Er ist rein sinnlich, kommt aus sinnlichen Erlebnissen und ist im Grunde nur sinnlich aufzufassen. Die Art seiner Bilder in Worte umsetzen, heißt ihr Bestes verdünnen, ihr Wesentlichstes, das nur dem sehenden Gefühl zugänglich ist, ins Nichtanschauliche verschleppen. Man kann über Kokoschka, über Picasso, über Kandinsky literarische Anmerkungen machen, die ihr Wesen und Wollen mit gleicher Eindringlichkeit darstellen, wie es etwa ihre Bilder tun, weil diese aus einem Ineinander von Wollen, Fühlen, Denken, Sehen entstehen; das Wesentliche Pechsteinscher Bilder ist nur direkt über das Augenerlebnis auffaßbar.

Pechstein kennt letzten Endes nur ein Thema seines Werkes: Leben. Was ihn reizt, sind nicht so sehr malerisch bildnerische Probleme,



MAX PECHSTEIN IM ROTEN KIMONO

Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

oder eine Umschreibung einer begrifflichen Weltbetrachtung, als der ganz einfache, ganz natürliche Überschuß seines Lebensgefühls. Das treibt ihn zur Tätigkeit, das empfindet er in den Dingen, die er malt, mögen es nun Landschaften oder Stilleben, Bildnisse oder Akte am Meer oder sonst irgend etwas sein. Die drängende, zeugende Kraft, die in Menschen und Dingen wirkt, im Sprung des Tänzers sich enthüllt wie im Leuchten südlicher Landschaften: diese Kraft lebt auch in ihm und reißt ihn zur Arbeit und sie ist es zuletzt, die er gestaltend ausdrücken will. Sie ist Objekt und schaffende Energie zugleich — und von ihr aus ergab sich ihm ganz von selbst die konzentrierte Ausdrucksform, die man Expressionismus genannt hat. Die verfeinerte relativistische Geistigkeit des Impressionismus gab hier nicht mehr Genügendes: bloße Darstellung der Dinge war sinnlos vor diesem Bedürfnis nach Selbstgestaltung am Bilde der Welt.

In dem Kreis der Dresdner „Brücke“, die sich etwa 1905 zusammenfand und zu der Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Nolde, dazu Amiet, Giacometti, Axel Gallén gehörten, hatte diese Tendenz zuerst Bewußtsein und Form gefunden. Schon in den ersten noch halb privaten Ausstellungen der Vereinigung



MAX PECHSTEIN — RETTUNGSBOOT

Museum Darmstadt. — Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin



Museum Mannheim. — Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

▫ MAX PECHSTEIN ▫
STILLEBEN MIT FRÜCHTEN



Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

MAX PECHSTEIN ▫ FRAUEN MIT KIND

lag im Grunde das Wesentliche des älteren Expressionismus fertig vor. Für das, was diese Generation wollen mußte, war der Weg von vorneherein vorgezeichnet. Das neue Glück des Daseins konnte seinen starken, reinen Ausdruck nur von der Farbe — und zwar von der von jeder Teilung, Zerlegung, Relativierung erlösten, befreiten Farbe aus finden. Sie ist das reinste Mittel zur Darstellung eines sinnlichen Zustandes, einer dauernden Weltbeziehung: nur sie drückt ein bleibendes Gefühl aus und wirkt es im Betrachter. Die Farbe als Fläche wurde die Grundlage des neuen Bildbaues, das wesentliche Mittel von Menschen, für die Welt und Dinge Medien der Selbstgestaltung, des Selbstausdrucks sind. Sie trägt die ersten Bilder Pechsteins, wie die letzten: und rein aus ihrem Wandel, von den frühen Werken mit den jungen lauten, fast übersteigerten Klängen und Zusammenklängen, von den Fanfaren in Gelb und Rot über die Zeit der Vertiefung, in der das Blau und Rot wie von innen heraus durchglüht ist, die Bilder und nicht nur die Dinge auf ihnen fast transparent geworden sind bis auf die Gegenwart, da der Reichtum reif geworden wie in gedämpfter Sonne strahlend sich über die Bildfläche breitet, könnte man die Entwicklung seines ganzen Lebensgefühls ablesen. Oder besser abfühlen: Denn wie gesagt, das Wesentliche dieser Werke läßt sich nur sehend erleben, kaum in Worte umsetzen, weil es ganz rein aus einem von Begriffen und Erwägungen nicht angekränkelten Malererlebnis wächst.

*

Von seiner Palaufahrt hat Pechstein an Gemälden, die dort entstanden, nichts gerettet; was er mitbrachte, sind flüchtige Skizzen, Aufzeichnungen und die lebendige Erinnerung an das Glück unmittelbaren Daseins in einer Welt noch ungetrübter Unmittelbarkeit. Aus diesen Erinnerungen sind die Palaubilder entstanden, die er im letzten Kriegsjahr zeigte: Landschaften von seiner glücklichen Insel, Boote auf dem Meer, mit nackten braunen Menschen, seltsam geformte Götzenbilder und Akte am Meer, im Grünen, unter Palmen. Sie bedeuten im Gesamtwerk nicht entfernt das, was etwa Gauguins erste Tahitibilder in seinem Schaffen sind. Pechstein brauchte das Unmittelbare nicht suchen zu gehen, wie der Verfasser von Noa Noa, dem die Literatur immer sehr nahe saß; er hat es in sich. Ihn lockte ebenfalls die Vorstellung einer noch nicht verfälschten Welt, aber sein Malerinstinkt ist glücklicherweise stärker als sein bewußtes Wollen. Unsere Auseinandersetzung mit Gott und der Welt vollzieht sich heute jenseits von Negerhütten und Blätterschurz, obwohl es zuletzt, wenn nur der Mensch wesentlich ist, belanglos bleibt, ob einer sich über die Südsee oder über den Kurfürstendamm mit der Welt herumschlägt. Der Unterschied liegt nur im Thema, nicht in der Melodie: Pechsteins Erlebnis geht immer aus seinem Gefühl auf die Dinge der Welt; so findet er es dort wie hier, weil er das Unmittelbare im Objekt nicht wie Gauguin aus Überdruß und Mangel, sondern aus Verwandtheitsinstinkt suchen geht. Und so reihen sich die Palaubilder ohne weiteres in das Gesamtwerk ein: selbst die leise veränderte Farbenskala, der Übergang in kühlere Klänge wie Braun und Grün, Blau und Grün, die Versuche strafferer Bildhaltung durch stärkeres Betonen auch der linearen Gliederung neben der farbigen sind nur Fortbildungen derselben Tendenzen, die in den anderen Arbeiten aus den letzten Jahren sichtbar wurden. Das Fremdartige tritt zurück: das Sichsuchen ist auch hier das Thema — und das Ausströmen des Überflusses an innerer Kraft, das diesen Maler zu einem der wenigen Expressionisten aus Besitz und Reichtum, nicht aus Mangel und Negation des Entgegengesetzten macht.

Die starke Wirkung, die von den neuen Arbeiten Pechsteins ausgeht, beruht wohl darauf, daß heute in ihm die Energie des Erlebens und des Gestaltens sich an Intensität entsprechen und die Wage halten. Es gibt frühere Werke von ihm, in denen bald die eine, bald die andere überwiegt. Heute hat er den sichernden Ausgleich gefunden. Die Farbe ist bei aller Reinheit stiller, dafür in sich reicher, die Bildform, die kaum begrifflich, abstrakt faßbar, sondern nur dem Instinkt aus der farbigen Gliederung fühlbar wird, ist fester, notwendiger geworden. Werk steht neben Werk, ohne daß sich Einzelnes besonders heraushebt: man empfindet und genießt den Reigen als Ganzes. Man überläßt sich fühlend dem Wohltuenden, Sicherheit gebenden, das diese, seine Welt ausstrahlt, weil in ihr ein Mensch am Werk ist, der aus der Fülle, aus einem Überschuß an Lebensgefühl gibt und nicht aus Mangel, aus einem der Welt fordernd, aufsaugend Gegenüberstehen, sich eine Ersatzwelt schafft. Auch Pechstein ist Herr der Dinge und wandelt sie in Form und Farbe nach seinem Willen, daß sie das hergeben, was er jeweils für sich braucht. Aber er steht der Welt durchaus bejahend, verbindlich gegenüber: sein Verhältnis zum Leben ist, weil es auf dieser Fülle, diesem Überfluß beruht, zuletzt unproblematisch, untragisch, wie die Natur; seine Werke sind „Expressionen" wie Blüten, Ausdruck eines vorhandenen Gefühls



Museum Erfurt. — Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

MAX PECHSTEIN
BLAUE BLUMEN



MAX PECHSTEIN

FENSTER FÜR EINEN BADERAUM IM HAUSE WOLFGANG GURLITT, BERLIN



MAX PECHSTEIN AUSSCHNITT AUS EINEM TREPPENHAUSFENSTER IM HAUSE WOLFGANG GURLITT, BERLIN

nicht nur eines Willens dazu wie bei der Mehrzahl der andern.

*

Neben den Gemälden hat Pechstein in diesen letzten Jahren eine Fülle neuer Graphik geschaffen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, die das Werk des Malers begleiten. Auch hier klingen die Erlebnisse hinein; Palauerinnerungen werden lebendig in der großen Lithographienfolge von 1918, der Krieg steigt auf in den zwölf Radierungen von der Somme, die zu den stärksten in seinem graphischen Werk gehören. Man erlebt bei ihrem Durchblättern das gleiche wie bei der Betrachtnng der Gemälde, wie denn das Werk des Graphikers Pechstein dem des Malers ganz eng verbunden

bleibt. Es ist kein Zufall und hat seinen guten Sinn, daß er immer wieder das eine oder das andere Blatt mit Farbe übergeht, daß von sehr vielen seiner Drucke handkolorierte Exemplare existieren. Auch diese Schwarzweißarbeiten sind im Grunde farbig erlebt: die Übersetzung in das reine Schwarz-Weiß empfindet der Maler schon als unsinnliche Abstraktion, die er mildern, aufheben möchte. Ihn reizt das Handwerkliche, die Arbeit im Holz, auf dem Stein, im Kupfer: das eigentliche Medium seiner Selbstgestaltung aber bleibt die Farbe. Das hindert nicht, daß das graphische Werk im Gesamtbild dieses Schaffens eine sehr bedeutende Rolle spielt, insofern, als manches formale Problem, Bildbauversuche und Ansätze zu strafferer Konzentrierung und Gliederung der Fläche zuerst bei irgendeinem Blatt, irgendeiner Platte versucht sind. Die Graphik begleitet das Schaffen dieses Malers wie die Lyrik das Leben eines Dichters: sie fließt aus dem gleichen starken Quell der Natur, der dieses ganze Leben speist, das mit seinem sicheren Glauben an diese Welt in dem Wirrwarr des Heute wie ein Halt und eine Bestätigung für alle leuchtet. Paul Fechter

ZUR DÜSSELDORFER LANDSCHAFTSMALEREI *)

Eine Abschlagszahlung auf die 1914 so greifbar nahegerückte, große westdeutsche Retrospektive, die freilich jetzt in nur zu weite Ferne entschwunden zu sein scheint. „Wenn der Rahmen zu weit gespannt, das Programm ‚Ältere Düsseldorfer Landschaftsmaler‘ zu allgemein erfaßt erscheint, so möge gerechter Kritik erwidert werden, daß es sich hier nicht um eine strengkunsthistorische Ausstellung handeln konnte, wie sie etwa die Städtischen Kunstsammlungen zu wiederholten Malen ‚zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei‘ veranstalteten, sondern, daß der Kunstverein seinen Besuchern von nah und fern einen ungefähren Begriff des Reichtums zu geben wünschte, den dieses im Zusammenhang kaum je behandelte Kapitel der Düsseldorfer Kunstgeschichte in sich schließt.“ Mit diesen Worten, die Walter Cohen, der Direktorialassistent der Düsseldorfer Kunstsammlungen und eigentliche

*) Bemerkungen zu der vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veranstalteten Ausstellung „Ältere Düsseldorfer Landschaftsmalerei aus Privatbesitz“. Düsseldorf, 2. bis 30. November 1919.



MAX PECHSTEIN ZEICHNUNG

Aus Max Pechstein, Reisebilder (Paul Cassirer, Berlin W 10)



Verlag Fritz Gurlitt, Berlin

MAX PECHSTEIN
SOMMESCHLACHT (RADIERUNG)

Schöpfer der Ausstellung, dem mit gewohnter Sorgfalt gearbeiteten kleinen Katalog vorausschickt, ist Programm und Charakter der Kunstschau umschrieben. Und in derselben Richtung sind auch die nachfolgenden Ausführungen zu verstehen: es kam nicht darauf an, eine genetische Übersicht über die Düsseldorfer Malerei zu geben, sondern einige mehr allgemeine Linien ihres spezifischen Charakters zu erfassen.

Der Name Schirmer — und letzten Grundes ist dieser Künstler die zentrale Persönlichkeit der Düsseldorfer Landschaft — rückt neuerdings stark in den Vordergrund des kunstgeschichtlichen Interesses. So berechtigt einerseits diese Entwickelung sein mag, darf doch andererseits nicht verkannt werden, daß die Richtung, in der sie zu gehen scheint, leicht zu einer Verschiebung der objektiven historischen Perspektive führen kann. Der „intime" Schirmer — und der wird heute besonders betont — darf nicht überschätzt werden. Schließlich ist doch das „paysage intime" bei dem Lehrer der Achenbach, Böcklin, Thoma, Lugo, Brachts nur eine Durchgangsstation zur großen stilisierten Landschaft. Und wenn vor der italienischen Reise von 1839, die insofern einen Markstein in der Entwicklung Schirmers darstellt, als in der Folgezeit die idealistisch-historische Landschaft ausschließlich sein Schaffen beherrscht, wenn vor dieser Reise die Kunst Ruisdaels als ein Hauptelement seiner Malerei erscheint, so bedeutet das doch letzten Endes auch nur, daß die große, auf Raum- und Massenwirkung beruhende Kompositionsherrschaft in seiner ersten Periode ebenfalls den wichtigsten Faktor darstellt. Selbst die am unmittelbarsten wirkenden „Studien" — im Grunde sind es doch stets „Bilder". Und nicht anders steht es bei dem zweiten Hauptmeister der älteren Düsseldorfer Landschaft, bei Lessing. Auch in seiner Kunst bedeuten die „intimen" Landschaften, die dem modernen Auge allerdings am sympathischsten erscheinen, nur eine Nebenlinie der großen Entwicklungsbahn, die in eine ganz andere Richtung zielt.

Wird nun aber dieser Gesichtspunkt der Betrachtung festgehalten, so ergibt sich allerdings bald die prinzipielle Frage, warum gerade in einer niederrheinischen Stadt, wo die klimatisch-geologischen Vorbedingungen für ein bodenständiges „paysage intime" geradezu gegeben waren, die komponierte Landschaft im Vordergrund des Interesses stand. Oder anders in Beziehung auf die kunstgeschichtliche Entwicklung formuliert: Kann von einem spezifisch düsseldorfisch-niederrheinischen Charakter in der älteren Landschaft gesprochen werden? Der Nachdruck ist dabei auf niederrheinisch zu legen, also auf die lokal-geographische Seite. Denn in kunstgeschichtlich-literarischer Beziehung kann allerdings von einem bestimmten Charakter der älteren Düsseldorfer Landschaft gesprochen werden, indem man die Rheinromantik als ein durchgehendes Kennzeichen der Kunst einer Reihe von Landschaften der Düsseldorfer Schule feststellt. Aber die Rheinromantik ist ein Gewächs der mittelrheinischen Gegenden und Scheuren, der Hauptvertreter dieser Richtung, hat denn auch sein Bestes in Motiven aus dem mittleren Rheintal gegeben. Der Niederrhein jedoch beginnt als bestimmendes Einwirkungsmoment für die Düsseldorfer Landschaft erst mit Andreas Achenbach, hier allerdings noch stark mit holländischen Beziehungen durchsetzt, wie später bei Dücker mit norddeutschen. Einen spezifisch niederrheinischen Charakter gewinnt die Düsseldorfer Landschaft der älteren und mittleren Zeit — die Neuzeit ist hier nicht in Rechnung gesetzt — eigentlich erst in dem allzufrüh verstorbenen Karl Seibels, der vielleicht die stärksten Anlagen für ein bodenständiges „paysage intime" einzusetzen hatte. Er „wäre der Mann gewesen, die niederrheinische Landschaft malerisch so zu verklären, wie es den großen Münchener Meistern Schleich und Lier für das oberbayerische Berg- und Seengebiet geglückt ist". Richard Burnier, der oft mit Seibels zusammengenannt wird, gehört eigentlich der Schule von Barbizon an. Während dem ersteren die französische Schulung doch eigentlich nur eine Übergangsstation bedeutete — die Grundlagen zum malerischen Sehen hatte er schon von seinem Lehrer Oswald Achenbach erhalten —, ist Burnier allezeit ein treuer Nachfolger der Franzosen geblieben.

Oswald Achenbach ist letzten Endes der einzige Fortsetzer des nachitalienischen Schirmer am Niederrhein gewesen. Aber er brachte etwas mit, das ihn doch allmählich aus den Bahnen seines Lehrers herausdrängte: einen sensitiven Farbensinn und zugleich auch die nötige innere Spannung, um seiner Begabung den entsprechenden Ausdruck zu verschaffen. Schirmers Kunst beruht doch schließlich trotz aller koloristischer Begabung auf der Zeichnung, Oswald Achenbach aber stößt durch zum frei Malerischen. Die prächtige prunkvolle Farbe herrscht zuletzt bei ihm unumschränkt und in diesem koloristischen Absolutismus vermochte er auch der Lehrer eines Seibels und Bochmann zu werden. — Mit Oswald Achenbach schließt die ältere Zeit der Düsseldorfer Landschaft ab. Der schon genannte Dücker leitet als einflußreicher Lehrer eine neue Zeit ein, die nicht mehr in den Rahmen der Ausstellung und damit auch dieser Ausführungen fällt.



Mosaik im Hause der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

MAX PECHSTEIN
ANBETUNG

Die Ausstellung des Kunstvereins bringt endlich noch einen homo novus, über dessen Zugehörigkeit zur Düsseldorfer Schule man allerdings verschiedener Meinung sein kann: Julius Rollmann. „Rollmanns Farbenskala übertrifft an Mannigfaltigkeit selbst die von O. Achenbach und ist ihr auch in zartester Abtönung überlegen. Aber darin ist er, ungleich Achenbach, ein Kind seiner Zeit, daß er in Studien sich vorausgabt und in durchgeführten Ölgemälden die Unbefangenheit des Sehens zugunsten des überkomponierten „Galeriebildes" zurückgesetzt zu haben scheint." Jedoch ist über diesen Künstler, von dem 1917 „Kunst und Künstler" zwei Skizzen mit begleitendem Text von Karl Scheffler brachten — das Einzige, was bisher veröffentlicht wurde —, erst das Resultat einer näheren Einzelforschung abzuwarten, bevor man über seine Zugehörigkeit zur Düsseldorfer Landschaft Endgültiges aussagen kann.

Der Begriff „Düsseldorfer Landschaft" ist eben ein recht vieldeutiger und nicht mit einem Schlage auf einen Hauptnenner zu bringen. Man vergesse nicht, daß Düsseldorf an der alten Welthandelsstraße des Rheintales liegt und Einflüssen von allen Seiten offen stand. Und so hat auch die Landschaftsmalerei dieser Stadt stets aus den verschiedensten Quellen ihre Kräfte gezogen. H. W. H.

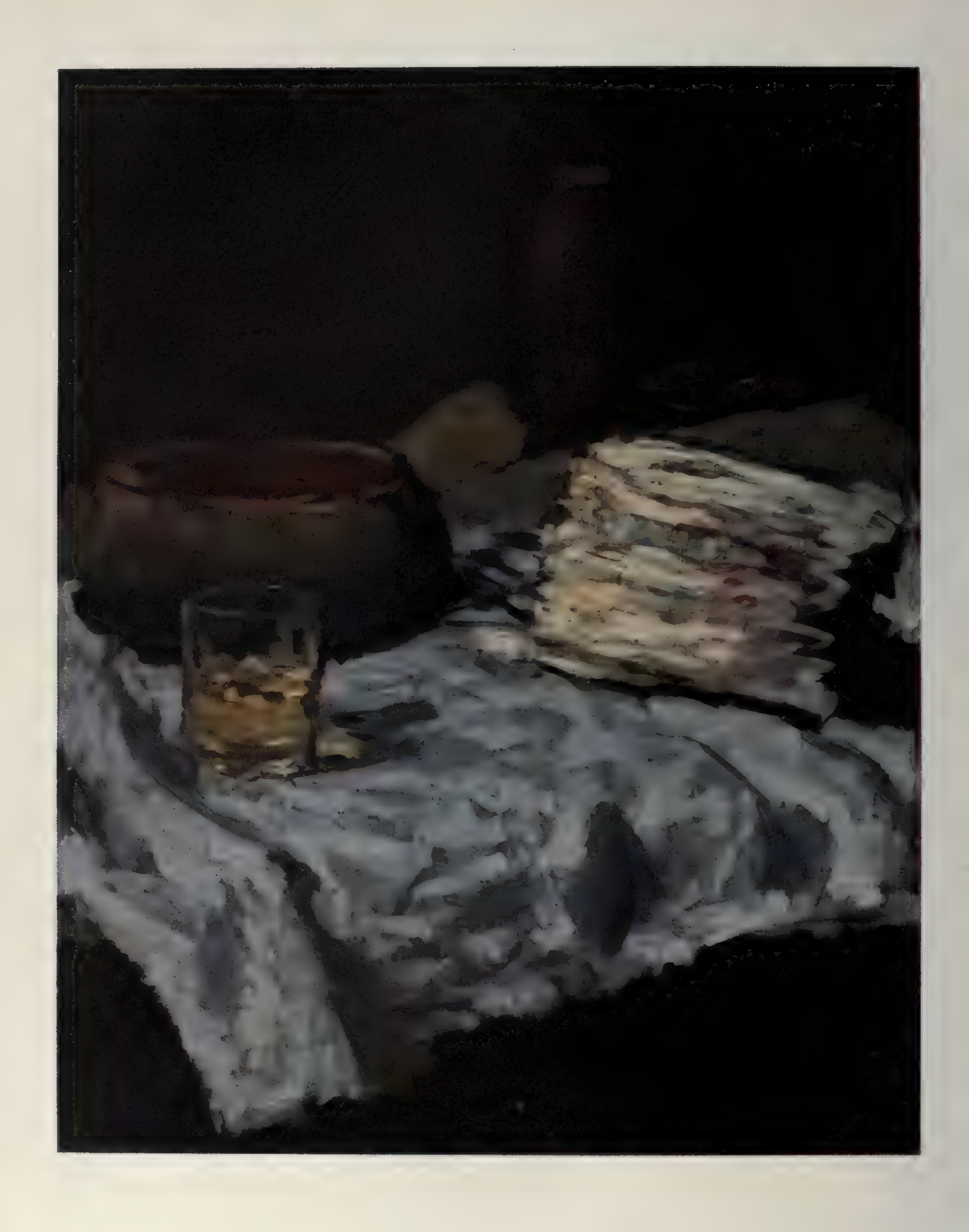


MAX PECHSTEIN ZEICHNUNG

Aus Max Pechstein, Reisebilder (Paul Cassirer, Berlin W 10)



ALFRED LÖRCHER — SITZENDES MÄDCHEN (1912)



*Mit Genehmigung der Kunsthandlung
Karl Haberstock, Berlin*

K. SCHUCH
STILLEBEN MIT SPARGELBÜNDEL



STAATSGALERIE MÜNCHEN WILHELM LEIBL-WAND

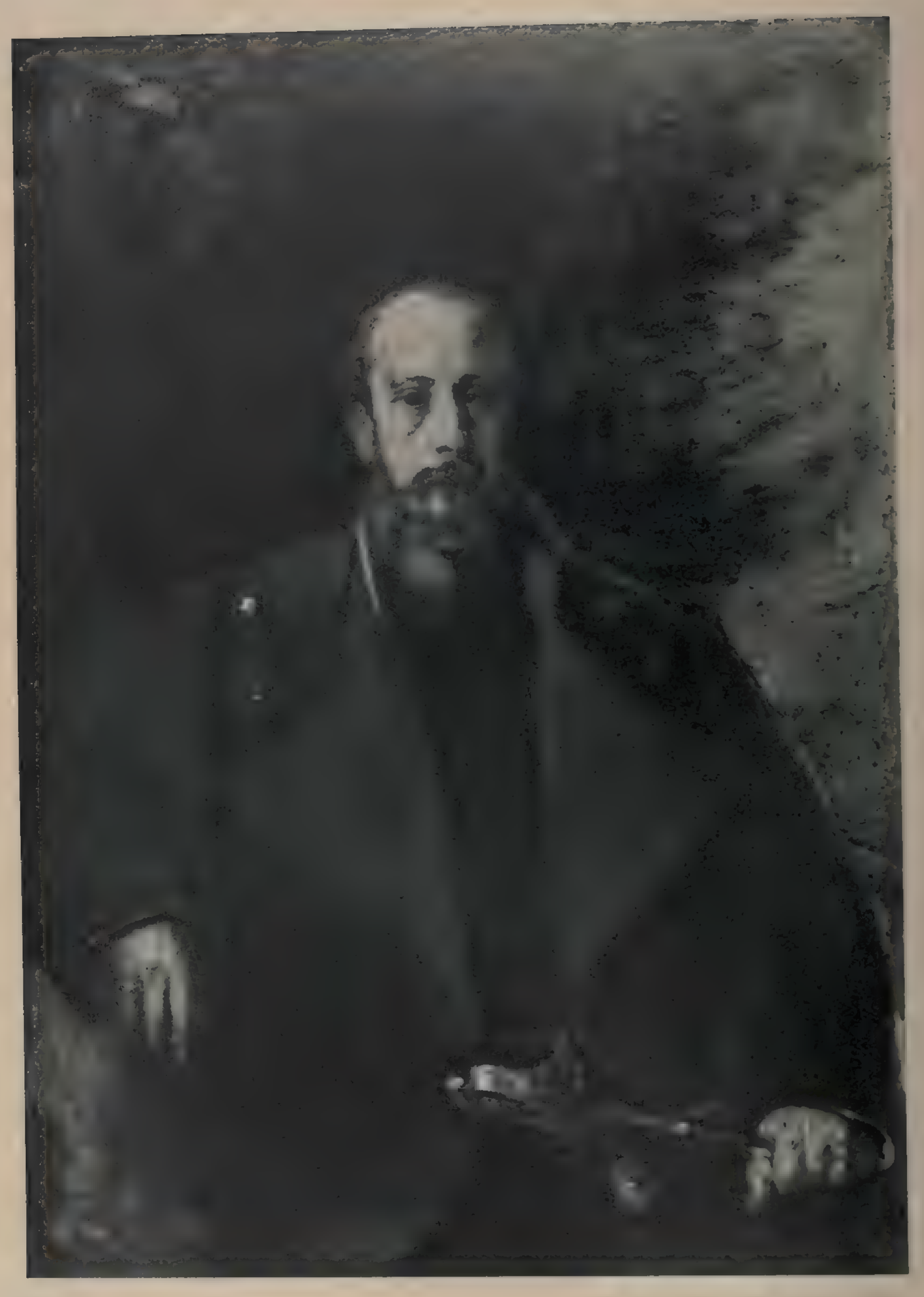
DIE NEUGEORDNETEN BAYERISCHEN STAATSGALERIEN

II. DIE NEUE STAATSGALERIE*)

Neuerwerbungen, und seien es die köstlichsten, allein tun es nicht, den Kunstbesitz eines Staates — wie man so sagt — konkurrenzfähig zu erhalten. Mindestens ebenso wichtig ist die pflegliche Behandlung der vorhandenen Kunstschätze, ihre wissenschaftliche Propagierung und das unermüdliche Bestreben, die Beziehungen zwischen Kunstwerk und Betrachter so eng wie möglich zu knüpfen. Eine Galerie darf also kein hermetisch verschlossenes Raritätenkabinett, kein Stapelplatz, keine bloße Sammelstätte für immer neu zuströmenden Kunstbesitz sein; damit wäre ihre Aufgabe gründlich verkannt, sie muß leben und sich auswirken, Bildungsmittel und Anregung sein — muß das besonders in dieser Zeit sein, in der die finanziellen Kräfte des Staates, anderweitig überstark in Anspruch genommen, nicht ausreichen werden, um hinsichtlich des Erwerbs vollwertiger Kunstwerke mit privaten Sammlern und dem reichen Ausland gleichen Schritt zu halten. Ich weiß nicht, ob man das bestehende Manko an Mitteln beklagen muß. Die neue Aufgabe der deutschen Kunstsammlungen ist: aus dem Erwerb vieler Jahre endlich die strenge Auswahl vorzunehmen, aus dem Angesammelten die Qualität herauszukristallisieren, die wissenschaftliche Bearbeitung des also Gewonnenen und seine möglichst intensive Darbietung zu betreiben. Diese Aufgabe ist zweifellos edler, als es die des Aufstapelns von Neuerwerbungen war, bei denen, soweit moderne Kunstwerke in Frage standen, nach der jahrzehntelang geübten Ankaufstaktik rein künstlerische und rein wissenschaftliche Gesichtspunkte oft genug zurücktreten mußten hinter Motiven der Konjunktur des Kunstmarktes, hinter Strömungen der Mode, wohl gar hinter schlecht versteckten charitativen Momenten und Belohnungen für treue Mitgliedschaft der kunstpolitisch gerade führenden Künstlerkorporation.

Eines der besten Mittel, eine Galerie lebendig, jung und geschmeidig zu erhalten und ihr das Interesse der Kunstfreunde dauernd zuzuwenden, ist ein möglichst häufiges Umhängen und Umgruppieren ihres künstlerischen Besitzes. Es

*) I. Teil „Die Neue Pinakothek" siehe Januarheft 1920.



HANS VON MARÉES — DER BRUDER DES KÜNSTLERS

ist ganz merkwürdig, welche ästhetische Funktion die Umgebung eines Kunstwerkes ausübt, und wie sich aus dem künstlerischen Nebeneinander die eigenartigsten, aufschlußreichsten Beziehungen ergeben. Man kann das an der aus dem Besitzstand der Neuen Pinakothek abgezweigten „Neuen Staatsgalerie“ in München wieder einmal recht deutlich erkennen. Gewiß, es kamen einige bisher unbekannte Leihgaben in die Sammlung, ebenso manche Neuerwerbung der letzten Jahre, die zunächst in den Depots zurückgehalten worden war, aber im Grunde war die überwiegende Mehrzahl der in der Neuen Staatsgalerie zusammengefaßten Werke doch von der Neuen Pinakothek her bekannt — und wie anders, wie neu wirken sie nun in anderer Umgebung! Was Tschudi einmal von „Galerien von ältestem Adel“ und von der auf-



HANS THOMA ADOLF HILDEBRAND

reizenden Modernität, die sie durch Neugruppierung erlangen können, sagte, das ist hier Erfüllung geworden.

Nach welchen Gesichtspunkten die Abzweigung der Werke der Neuen Staatsgalerie aus dem Kunstgut der Neuen Pinakothek erfolgte, ist in früheren Aufsätzen der „Kunst für Alle" schon dargelegt worden. Generaldirektor Dörnhöffer, der Schöpfer der Sammlung, umschrieb das Programm — das sei nochmals kurz wiederholt — in der Weise, daß im allgemeinen kein Werk, das vor 1870 entstand, in die Sammlung kommen sollte (mit Leibls „Frau Gedon", die 1869 gemalt wurde, u. ä. ist das Programm natürlich nicht umgestoßen, solche philologische Tüfteligkeit wäre ja kleinlich), und daß es ihre Aufgabe weniger sei, die Entwicklung der Münchner Malerei zu veranschaulichen, als den



HANS VON MARÉES



TRIPTYCHON (DIE DREI HEILIGEN)



R. HIRTH DU FRÊNES GARTENLAUBE

internationalen Entwicklungsprozeß der Malerei — in Stichproben auch der Plastik — zu veranschaulichen. Daß dabei trotzdem die Werke der Münchner Provenienz überwiegen, ließ sich nicht vermeiden und sollte auch nicht vermieden werden: schließlich domiziliert die Neue Staatsgalerie doch in München und, wenn es auch viel bestritten wird, der Anteil Münchens an der Gesamtentwicklung der Kunst, im besonderen der Malerei, ist eben doch ein ganz gewaltiger.

Die Neue Staatsgalerie ist in der überwältigenden Hauptsache Bildersammlung; die plastischen Werke und einige Graphik, Rötelzeichnungen des Hans von Marées, sind zwar willkommen und tragen wohl auch zu dem frischen Aussehen der Sammlung wesentlich bei, aber sie stellen kein entscheidendes Moment der Sammlung dar und vermitteln keine geschlossene Entwicklungsreihe, wohl aber sind sie willkommen, weil sie der Galerie die Mannigfaltigkeit der Eindrücke gewährleisten und den Beschauer frisch und bei Laune erhalten helfen.

Dazu trägt auch der Umstand bei, daß die Neue Staatsgalerie ihrem Umfang nach beschränkt ist. Man hat sie rasch durchwandert, und da sie mit überflüssigem Ballast ziemlich wenig beschwert ist, so kommt — im großen und ganzen — ein erfreulicher Eindruck zustande. Freilich: ohne Widerspruch kann nicht alles bleiben. Aber demgegenüber kann die Galerieleitung ins Treffen führen, daß, wie sie immer wieder betont, die Sammlung als Provisorium zu betrachten ist, und daß, wenn es einmal die Raumverhältnisse erlauben und die jetzt bestehenden baulichen Schwierigkeiten überwunden sind, die Wiedervereinigung der Neuen Pinakothek und der Neuen Staatsgalerie, wenigstens die räumliche Wiedervereinigung, nicht ausgeschlossen ist. Dafür spräche nicht zuletzt die Tatsache, daß eine Anzahl Meister jetzt in beiden Galerien vertreten ist (z. B. Albert Keller, Fritz v. Uhde, Toni Stadler), also eine Verzettelung des Eindrucks, den man von ihrer Kunst gewinnt, Platz greift, so daß eine Wieder-



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin-Charlottenburg

WILHELM LEIBL
DIE NICHTE DES KUNSTLERS



BERNHARD BLEEKER

BÜSTE



A. MAILLOL BÜSTE



ERNST ZIMMERMANN　　　　BILDNIS KEYSER

zusammenfassung ihres Werkes erwünscht sein muß, besonders aber, daß die jetzt getrennte „Tschudi-Spende“, die Sammlung von Werken vorwiegend französischer Impressionisten, dann sinngemäß wieder vereinigt werden kann.

*

Der erste Saal der Neuen Staatsgalerie ist auf Ton gestimmt; genauer gesprochen: auf den bräunlichen Ton der Münchner Schule von 1860 bis 1870 und auf das hellere Silbergrau, das die Münchner Landschafter, die von Lier angeregt waren, bevorzugten. Merkwürdig hell steht eine Flußlandschaft Thomas, eine Neuerwerbung Dörnhöffers, und der köstliche Talblick des gleichen Künstlers („Taunuslandschaft“), seit 1891 in der Pinakothek, in dem Saal; weniger Freude kann man an Thomas Temperabild „Einsamkeit“ haben; unter typisch malerischen Werken der Nachbarschaft wirkt es als Illustration, koloriert, nicht gemalt, und das breithingestrichene, nicht gerade sympathische Blau reißt ein beträchtliches Loch in das Ensemble. Im übrigen ist hier eine recht bunte Reihe von Gemälden beisammen: neben Landschaften auch Bildnisse aus Thomas Hand, dann die Werke aus der Frühzeit des Hans von Marées, d. h. aus den 1860er Jahren, so daß das Prinzip, die malerische Entwicklung von 1870 oder gar erst von 1880 an zu veranschaulichen, noch mehr durchbrochen ist als in dem angeführten Fall von Leibls Bildnis der Frau Gedon; weiterhin sieht man Bildnisse des Diez-Schülers Ernst Zimmermann, dessen Bedeutung nun allmählich erkannt wird, Bilder aus den Anfängen Habermanns (da er noch Piloty-Schüler war), Landschaften des Schweizers Adolf Stäbli und des Münchners Karl Haider, von dem man, als Leihgabe aus der Sammlung Wilhelm Weigands, das wundervoll-stille, unpathetisch-feierliche Bild „Über allen Gipfeln ist Ruh'“ gewinnen konnte als Dokument einer noch immer nicht genug erkannten Kraft malerischer Ausformung reinsten Naturgefühls.

Karl Haiders Werk gibt eine gute Überleitung zum Leibl-Kreis, dem übrigens auch Thoma



WILHELM TRÜBNER BILDNIS THIELE

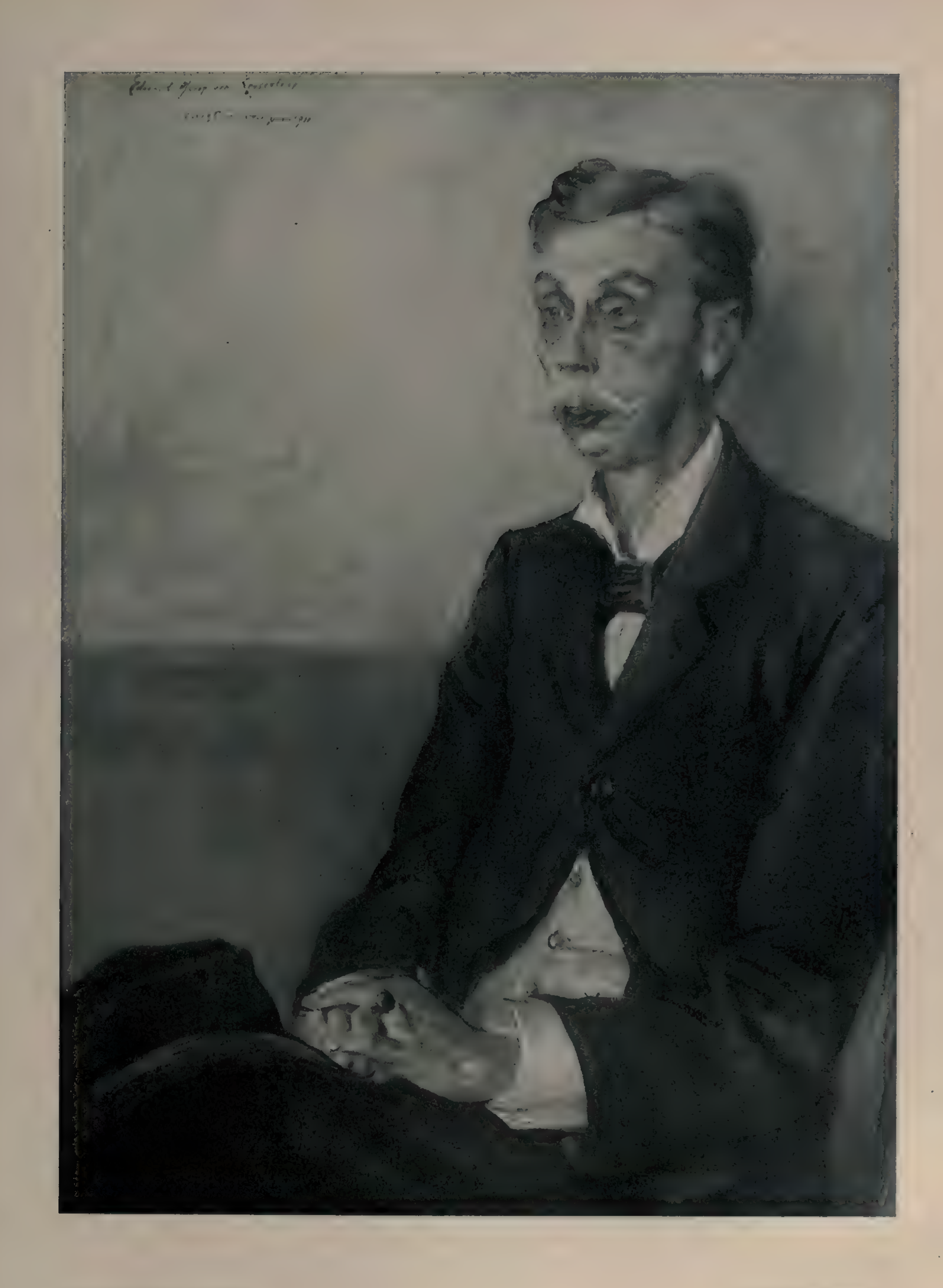
eine Zeitlang nahestand, und diesem Kreis ist der erste Achtecksaal vorbehalten worden. An der Hauptwand thront das Frau Gedon-Bildnis in strahlender Jugendlichkeit und in unauslöschlicher Brillanz der Malerei. Die Bildnisse des Herrn Max von Perfall und der Nichte Lina Kirchdorfer, der köstliche Kopf des Malers Schuch mit der Virginia und das Bauernbildchen mit dem unvergleichlich feinen Rot betonen, neben kleineren, weniger aufschlußreich für den Meister zeugenden Arbeiten, die überragende Bedeutung Leibls gegenüber seinen Weggenossen. Sperl, Hirth du Frênes, Alt und, ihrem Wert entsprechend, besonders stark vertreten, Trübner und Schuch, dessen beide Stilleben ein wahrhaft berauschendes Farbenensemble von höchstem koloristischen Reiz darstellen, schließen sich um den Meister. Ein Jagdstilleben des Diez-Schülers Heinrich Weber, das sich in diesen Saal verirrt, ist wohl nur aus dekorativen Gründen da; jedenfalls ist ihm die Nachbarschaft Schuchs mehr als gefährlich. Auch der Umstand, daß man Marées Offiziersbildnis von 1871 in dieses Sälchen hing, leuchtet nicht ohne weiteres ein; man wird es mehr auf äußere Motive zurückzuführen haben, oder man wollte der Malerei — im besonderen der Porträtkunst — des Leibl-Kreises eine Kontrasterscheinung gegenüberstellen, denn dieses Bildnis des Marées, der damals schon seiner einsamen Problem-Malerei sich zuwandte, ist doch von einem ganz anderen Geiste getragen als die saftig realistische, lebensnahe Porträtkunst Leibls und seiner Freunde.

Der Eintritt in den dritten Saal macht eine andere Einstellung des Auges notwendig: aus dem (relativen) Dunkel der Malerei geht es ins Helle, aus der schönen, wohligen Tonigkeit in das scharfe, klare Pleinair. Nun überwiegt Berlin. Liebermann, Slevogt, Corinth beherrschen den Saal. Freilich ist auch ein dunkler Israels, wohl um seiner Zusammenhänge mit Liebermann willen, in dem Saal. Und allerlei von Kuehl, das nicht gerade überzeugend ist; auch

ein paar kleinere Arbeiten von Uhde, die ganz auf Pleinair eingestellt sind, und ein sehr schöner, indessen in dieser Umgebung etwas zahm und altmodisch wirkender Baisch. Von einem reichlich durchschnittlichen Leistikow, der seinerzeit, als Tschudi die Münchner Sammlungen regierte, durch Schenkung des Herrn Arnhold in Berlin in die Münchner Pinakothek kam, sei lieber nicht die Rede. Der Nachdruck liegt in diesem Saal auf drei Bildern; von ihnen geht die entscheidende Wirkung aus. Liebermanns „Frau mit Ziege“, ein Bild, das schon 1891 im Münchner Kunstverein erworben wurde, erweist sich auch heute noch als eine der glücklichsten Bereicherungen des bayerischen staatlichen Besitzstandes an modernen Gemälden und läßt den mehr als ein Vierteljahrhundert später entstandenen breitspurigen Husarenobersten des gleichen Künstlers an Qualität weit hinter sich. Slevogts „Feierstunde“, ein Werk aus der früheren Schaffensperiode des Künstlers, um die Jahrhundertwende entstanden, wirkt immer noch als ein Programmbild des Impressionismus und trägt schwer an malerischem Gehalt; trotzdem müßte man wünschen, daß der spätere Slevogt doch noch besser vertreten würde als durch das flotte Ananasstilleben und die helle Marine. Das dritte der raumbestimmenden Bilder geht auf Lovis Corinth zurück und ist etwa um die gleiche Zeit entstanden wie Slevogts „Feierstunde“. Es ist ein Bildnis des kürzlich verstorbenen baltischen Grafen Eduard von Keyserling, des stillen, herben, feinen Novellisten: mit unwahrscheinlich blauen Dichteraugen schaut der geisterhaft schlanke Graf, dem die Spuren heraufziehender Krankheit ins Gesicht geschrieben sind, den Beschauer an; diese Blauaugen und das übertriebene Rot der Lippen geben dem ungewöhnlichen Bildnis, das einst jahrelang in Keyserlings Studierstube hing, den farbigen Akzent.

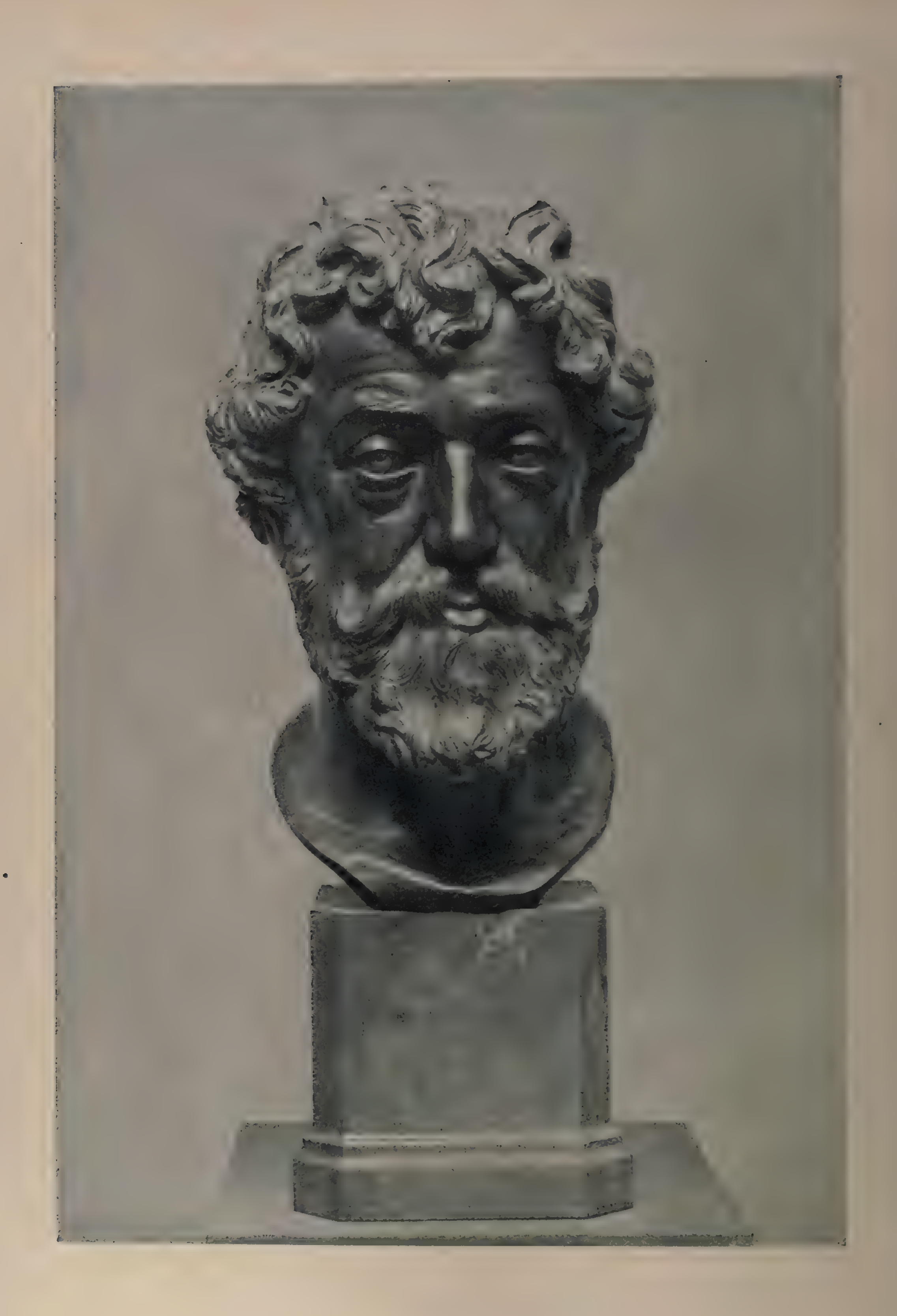
Ein schmaler Korridor, in dem man allerlei anmutige Kleinigkeiten, malerische morceaux, von Uhde, Nißl, Julius Diez u. a. antrifft, leitet zum Sanktuarium der Galerie, zur Sammlung der Gemälde des Hans von Marées, die als Vermächtnis Konrad Fiedlers an den bayerischen Staat fielen und einst in einem Pavillon des Schleißheimer Galerie-Schlosses ein beschauliches Dasein führten. Damals war es jedesmal so etwas wie eine Wallfahrt, wenn man sich zu diesem Schatz deutscher Kunst aufmachte und ihn meist, von Mitmenschen ungestört, in tiefster Einsamkeit genoß. Jetzt ist, indem die problematischen Werke der Spätzeit des Künstlers, also jene, aus denen die Analyse der Kunst des Marées abgeleitet werden muß, zum Mittelpunkt der Neuen Staatsgalerie wurden, das stille Genießen vorbei, und der Künstler ist wieder mitten in die Diskussion gestellt. Man hat eine Lösung gefunden, die drei großen Zyklen „Die Hesperiden“, „Die Werbung“ und die ritterlichen Heiligen Georg, Hubertus und Martin, mit den Bildern des sogen. „Goldenen Zeitalters“ zu einer räumlich starken Einheit zusammenzufassen. Da sich Marées nicht an den Wänden ausleben konnte, so hat er, wie man einmal richtig sagte, Fresken auf Holztafeln gemalt. Diese freskenhaft behandelten Holztafeln ihrer Funktion als räumlich determinierte Wandbilder zurückzugeben oder eigentlich erst zuzuführen, ließ sich die Leitung der Galerie angelegen sein. Im ehemaligen Plastikraum des Galeriegebäudes, das bekanntlich früher die Ausstellungen der Münchner Secession beherbergte, kamen die Triptychen und die ihnen verwandten Werke, in die Wände eingebaut und sinnvoll in architektonischer Weise zusammengefaßt, zur Aufstellung. Die Wirkung ist überraschend. Jetzt erst wird der pathetische Rhythmus der Schöpfungen des Marées — auch in seiner Auswirkung auf die Farbgebung — ganz empfunden. Man nimmt es dafür hin, daß die Bilder dem idyllischen Genuß in Schleißheim entrissen wurden (übrigens haben sie ja den Umweg über die Neue Pinakothek, wo sie seit Braunes Neuordnung hingen, genommen) und hier wieder ins Gedränge gestellt sind — es ist doch eine ganz vortreffliche Art, wie man den Absichten des Meisters gerecht geworden ist. Die Abdämpfung des Bodenbelages im Marées-Saal, die man nachträglich vornahm, hat die Feierlichkeit des der durchgehenden Führungslinie entrückten und etwas tiefer gelegten Raumes noch gesteigert: man hat also schon durch die gepflegte Behandlung des Rahmens angedeutet, daß man sich des Schatzes wohl bewußt ist, den man da in Obhut hält.

Der Vorraum zum Marées-Sanktuarium enthält einige der überraschend schönen, die Bildabsichten des Meisters klar verkörpernden Rötelzeichnungen; dazu Bildnisplastik von Hildebrand und Bleeker. Die plastische Sammlung nimmt dann den ganzen übernächsten Raum ein, klingt durch die beiden folgenden Räume weiter, um im Schlußsaal mit einem kräftigen Akkord, konzentriert auf einen Eindruck, auszuschwingen. Die jüngere Bildhauerschule kommt stark zu Wort. Neben Hermann Hahn, dessen klassische E. v. Wölfflin-Büste die Akademie der Wissenschaften lieh, und neben Behn, Stuck und Taschner, kommen besonders Joseph Wackerle, Edwin Scharff und Gerstel zum Zuge; später findet man die delikaten Tonbüsten Maillols und, ein Ensemble von wohltuender

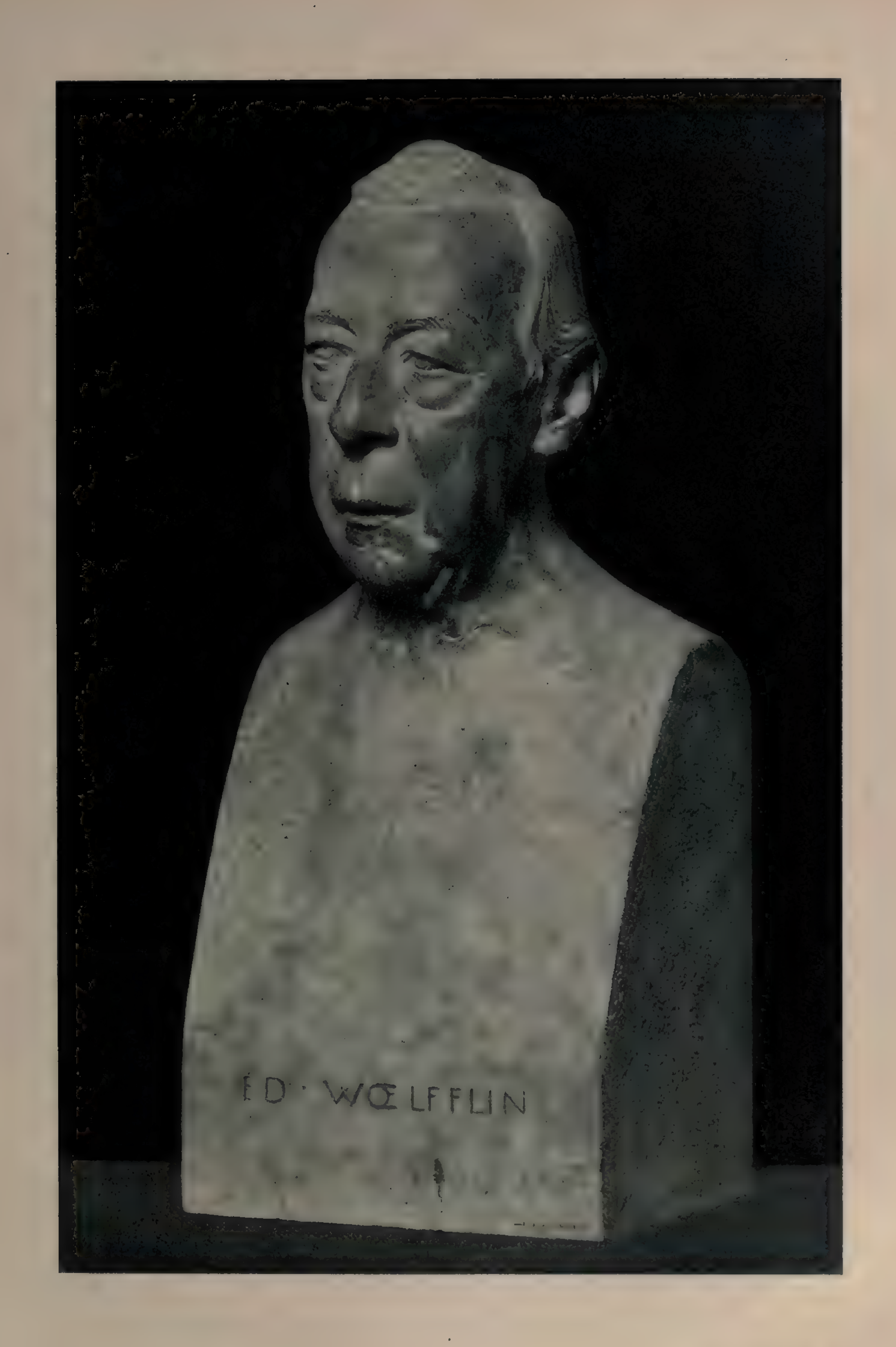


Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
GRAF KEYSERLING



ADOLF HILDEBRAND — BÜSTE FLOSSMANN



HERMANN HAHN — BÜSTE WÖLFFLIN



STAATSGALERIE MÜNCHEN RODIN-NISCHE

Geschlossenheit, Bronzebüsten Rodins zusammengefaßt mit den farbig leicht angetuschten Aktzeichnungen Rodins, Blättern von einer Delikatesse, von der der Kenner und erfahrene Bewerter intimer Kunst nicht genug erhalten kann.

Was die malerischen Werke anlangt, so schließt sich an den Marées-Saal zunächst vornehmlich Münchnerisches. Ein Saal der Gründer der „Secession" versetzt in die Zeit um 1890, in den kampffrohen Aufstand einer genialen Künstlerjugend. Heute kann man nicht mehr recht verstehen, wie einst diese Bilder, Uhdes „Himmelfahrt" und Stucks ,,Krieg" und „Sünde", die Gemüter in so heftige Wallung versetzen konnte — man erkennt nur historische Werte in diesen Bildern, empfindet mehr das Tendenziöse des Inhalts als das Qualitative oder gar das Ungewöhnliche der Malerei, die vielmehr — nach den Eindrücken, die man bei Marées gewann und die sich hernach im Saal der französischen Impressionisten noch steigern — als überaus zahm und in der Tradition verankert erscheint. Frisch, wo immer auch es hängt, wirkt Albert Kellers Bild „Auferweckung des Töchterleins des Jairus", es ist das Hauptstück des Secessions-Gründersaales. Herterichs prächtiger Ritter, ein Bild, in dem der romantische Zug im Wesen des Künstlers besonders lebendig ist, Zügels frühes Bild mit der Schafherde, einige der besten Porträte Sambergers und ein fast stillebenhaft ausgebauter kapriziöser Frauenakt Habermanns (welcher Weg von der Frühzeit des Künstlers, der uns zuerst in der Umgebung Thomas erschien, bis hierher!) vermitteln ein anschauliches Bild, welche Kräfte um 1890 in München am Werke waren. Baers monumentale, temperamentvoll hingewuchtete Hochgebirgslandschaften und Weisgerbers aus dem Jahre 1905 stammendes Bildnis des Dichters Scharf führen zwar in eine wesentlich spätere Zeit, fügen sich aber glücklich dem Raumcharakter ein.

Was etwa zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre



EDWIN SCHARFF BÜSTE

später in München gemalt wurde, macht ein späterer Saal anschaulich — der Eindruck eines bemerkenswerten Schrittes nach rückwärts ist unaustilgbar. Gewiß, unter diesen Bildern der „Scholle"-Leute und ihrer Wahlverwandten, des Kreises aus der Höcker-Schule, und um Hirths „Jugend", ist Phantasie, Gestaltungsvermögen und differenzierter Farbensinn, aber es scheint ihnen das Zusammenrücken um eine große künstlerische Idee, das Wachsen und Reifen an ihr zu fehlen, ein leiser Zug des Epigonentum geht durch diese Kunst.

Man verspürt das um so mehr, wenn man — durch Segantinis „Pflüger", den man schwerverständlicherweise unter die Münchner Bilder aus dieser Spätzeit hing, übergeleitet — in den aus dem Besitzstand der Tschudi-Spende zusammengetragenen Impressionisten-Saal eintritt. Im Mittelpunkt prangt Manets frühes Bild „Dejeuner im Atelier" mit den bezaubernden chardin-grauen



PAUL CÉZANNE BILDNIS

Tönen. Monets „Brücke von Argenteuil“ entzückt als ein ganz herrliches Stück atmosphärischer Malerei desto mehr, je öfter man es sieht. Weniger gut ist Renoir vertreten. Bei Cézanne hält man sich zweckmäßig an das Bildnis des Knaben mit der roten Weste, der „Bahneinschnitt“ des gleichen Künstlers rückt immer mehr von der Vorstellung ab, die man sich von dem einsamen Meister macht, und die Vermutung, die gelegentlich geäußert wurde, ob aus dem Bilde nicht etwa Guillemins Hand verspürt werden könnte, ist nicht ganz abzuweisen. In schöner Geschlossenheit, charakteristisch vertreten, erscheint Vincent van Gogh, er bildet die Überleitung zum Schlußsaal, der von Hodler und Gauguin beherrscht wird und, im Nebeneinander französischer und deutscher Gemälde jüngster Vergangenheit, zu einer Art von expressionistischem Kabinett ausgestaltet wurde. Es ist die problematischeste Abteilung der neuen Galerie. Wie ein Stammeln empfindet man die Aneinanderreihung. Beziehungslos steht Becker-Gundahls „Zimmermann“, wohl nur als formaldekoratives „Pendant“ zu Hodlers Jenenser Frei-



C. PISSARRO VORSTADT

heitskämpfer aufgenommen, in dieser Umgebung. Von Matisse geht kaum ein Weg zu Weisgerbers Spätwerken, hart stehen Kokoschka und Cöster nebeneinander. Die beiden Caspar und besonders Hans Purrmann, den Schöpfer eines ungemein kultivierten Stillebens, läßt man als Repräsentanten jüngster Kunst in dieser Sammlung gerne gelten, um aber einen ganz reinen und ganz vollen Eindruck aus diesem letzten Saal und aus der Galerie überhaupt mitzunehmen, ist nichts so geeignet, als vor Hodlers frischgrüne Landschaften aus seiner mittleren Schaffensperiode hinzutreten. Man bittet Hodler um dieser Bilder willen manches ab, und ist nicht minder geneigt, mit diesem reinen Klang im Herzen, auch versöhnt mit mancher von der neuen Sammlung verschuldeten Verzeichnung im Entwicklungsweg der internationalen Kunst, aus dem Bereich der Malerei und Plastik wieder ins Leben hinauszutreten. Georg Jacob Wolf

Die unklaren Ideen über die einfachsten Sachen in der Kunst sind heutzutage Gemeingut aller Gebildeten geworden.

Daß der Künstler Eigenes zu geben habe, dem stimmen gar viele zu, die aber dann verlangen, daß dies Eigene so sein soll, wie sie es sich denken.

Ein wahrer Glaube, welcher zur Freiheit führt, fehlt oft der Kunst unserer Zeit; da heckt man dann Systeme, Theorien, Prinzipien aus und schwört auf sie.

Was ist es, das den Künstler freudig macht und stark? Es ist ein Frohgefühl, weil er zum voraus gewußt, daß sein Werk kommenden Geschlechtern Freude machen kann. Hans Thoma

Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Teilen berührt und umgibt. Der Vorwurf dieses Gefühls ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen selbst willen empfindet. Winckelmann



FERDINAND HODLER SEELANDSCHAFT

Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Cie., Zürich



RICHARD VON BELOW AUS DER RADIERMAPPE „ÄGYPTISCHE LANDSCHAFT"*)
Verlag F. Bruckmann A.-G., München

DIE PERSPEKTIVE IN DER KUNST ALBRECHT DÜRERS

In dem im Verlage Heinrich Keller, Frankfurt a. M., erschienenen Beitrag zur Geschichte der Perspektive untersucht der Herausgeber, Dipl.-Ing. Hans Schuritz, die perspektivischen Gesetze in Dürers Werken. (50 Seiten Text, 36 eingedruckte Figuren, 18 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkographien. Preis M. 25.—.)

Die ganze bildende Kunst, soweit sie sich mit der Darstellung oder Andeutung des Raumes befaßt, ist von den Gesetzen der Perspektive — letzthin von den gegebenen Gesetzen des menschlichen Auges und der durch sie bedingten Sehvorgänge abhängig. Raumandeutungen finden sich in den frühesten bildlichen Darstellungen, die wir kennen, aber sie sind höchst primitiv und durchaus dem Gefühl entwachsen; gedacht ist an Babylon, Persien, Ägypten und Ostasien. Auch bildliche Darstellungen wilder Völker zeigen naturnotwendig bei Raumandeutungen die naive „Gefühlsperspektive" — die heute wie ehedem von Malern und Zeichnern, soweit sie nicht Futuristen und Kubisten sind, benutzt werden muß, weil jeder Darsteller an die Sehvorgänge gebunden ist.

Grundsätzlich verschieden von dieser „Malerperspektive" ist die auf mathematischen Gesetzen beruhende Perspektive, die es ermöglicht, jeden Raum und jedes Raumgebilde nach den im Grundriß und Aufriß festliegenden Massen zu konstruieren. Die Bauleute bedienen sich dieser Perspektive, um genau zu konstruierende Bilder der eigenen Bauideen und Entwürfe zu bekommen.

Die Kenntnis dieser Gesetze ist jung, sie wurde gefunden von italienischen Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts. Die Namen Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Lionardo da Vinci, Mantegna, Giovanni Bellini und andere sind stets zu nennen, wenn von der Geschichte der Perspektive die Rede ist. Schuritz spricht, ehe er das eigentliche Thema behandelt, kurz aber sehr übersichtlich über die Perspektive jenseits

*) Ägyptische Landschaft. Acht Radierungen in Mappe von Richard von Below. Ausgabe A: 20 numerierte Exemplare, gedruckt auf Kaiserl. Handjapan; vergriffen. Ausgabe B: 100 numerierte Exemplare, gedruckt auf Bütten, in Halbleinwandmappe inkl. Luxussteuer M. 380.—. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



RICHARD VON BELOW

AUS DER RADIERMAPPE „ÄGYPTISCHE LANDSCHAFT“

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

RICHARD VON BELOW AUS DER RADIERMAPPE „ÄGYPTISCHE LANDSCHAFT“

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

der Alpen bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, über die Entwicklung der Perspektive in Oberitalien und über die Perspektive nördlich der Alpen bis Dürer. Die deutschen Maler Pleydenwurff, Wohlgemut, Schongauer, Holbein der Ältere und Pacher geben ihre perspektivischen Raumdarstellungen lediglich nach dem Gefühl — sie sind aber oft große Naturbeobachter und arbeiten so, daß ihre Gefühlsperspektiven den konstruierten Darstellungen oft sehr nahe sind. Der erste literarische Aufschluß diesseits der Alpen ist das Werk eines französischen Geistlichen, Jean Pélerin, genannt Viator, am Anfang des 16. Jahrhunderts. Er ist wahrscheinlich in Italien gewesen und schrieb mit 60 Jahren sein Werk: De artificiali perspektiva, Toul, 1505. Er kannte das Wesen des Horizontes und die Bedeutung der Flucht und Distanzpunkte.

Dürer hat als junger Geselle bei Meister Wohlgemut von der genauen Perspektive nichts gelernt, denn auch Wohlgemut arbeitete lediglich nach dem Gefühl. Die Jugendarbeiten Dürers zeigen nichts von gesetzmäßiger Perspektive — auch auf der ersten Reise nach Italien (nach 1494) zeigen Naturskizzen und Stiche, daß der spätere Meister von Horizont, Hauptpunkt und Fluchtpunkten keine Kenntnis hatte. Erst der Holzschnitt: „Die Schaustellung“ bringt Stufenkanten, die einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben, Mauerfugen hingegen verlaufen noch willkürlich. Die erste Arbeit Dürers, deren Tiefenlinien sich in einem Schnittpunkt treffen, ist die Zeichnung: „Das Frauenbad“, 1496. Ob Dürer über diese Gesetze unterrichtet wurde, ist fraglich, wahrscheinlich kam er als guter Naturbeobachter selbst hinter die Regel; es ist auch möglich, daß er an Stichen Mantegnas das Gesetz ersah und begriff. Raummangel verbietet, die Ausführungen des Verfassers über weitere Dürerwerke einzeln aufzuführen. Der Vergleich des Textes mit den Tafeln gibt ein klares Bild von der Absicht des Verfassers, das wachsende Wissen Dürers um die Gesetze der Perspektive darzutun.

Am 13. Oktober 1506 schreibt Dürer an Pirkheimer, daß er nach Bologna reiten wolle, um der Kunst der heimlichen Perspektiva willen, die ihn einer lehren will. Wer dieser Lehrmeister Dürers war, ist bis heute mit Sicherheit nicht festgestellt — Schuritz schließt sich der Ansicht Ephrussis an, daß es niemand anders war als Lionardo da Vinci selbst. Dürer erwähnt diesen erlauchten Namen allerdings nicht in Briefen, daß aber Dürer und Lionardo im Oktober 1507 in Bologna waren, ist nachweisbar.

Schuritz bespricht dann weitere Dürerwerke aus der Zeit der zweiten italienischen Reise und der Reise nach den Niederlanden (1507—20). Kurz gesagt sei, daß der Meister die frontale Darstellung bevorzugt, daß er Tiefenlinien keineswegs immer nach einem Verschwindungspunkt gehen läßt und sich sehr häufig mit einer recht freien Gefühlsperspektive begnügt. Sollte er zeitig zu der Erkenntnis gekommen sein, das konstruierte Perspektiven leicht etwas Starres, Langweiliges haben können, daß sie dem freien Walten der künstlerischen Phantasie hinderlich sind? daß es keineswegs nur auf biedere Genauigkeit, die jeden Spießbürger kennzeichnet, ankommt, wenn es sich um künstlerisches Schaffen handelt?

Einige Arbeiten des Nürnberger Meisters sind freilich so genau konstruiert, daß aus dem perspektivischen Bild die Rekonstruktion von Grund- und Aufriß möglich ist. Als erstes Werk ist zu nennen eine Handzeichnung (1510) und neben anderen Zeichnungen die Kupferstiche: „Der hl. Hieronimus im Gehäuse“ und die „Melancholie“. Diese Stiche sind von Schuritz außerordentlich gründlich nachgeprüft worden — die beigefügten Tafeln erläutern den Text restlos.

Alle Werke Dürers nach 1514 sind nicht mehr genau konstruiert, die Tiefenlinien laufen wohl nach gemeinsamen Schnittpunkten, die Verkürzungen sind nach dem Gefühl gezeichnet. Dürer hat in seinem Buche: „Unterweisung in der Messung“, in seinem Skizzenbuch und handschriftlichem Nachlaß schriftliche Darlegungen über Perspektive hinterlassen. Er beschreibt genau Einzelkonstruktionen und aus dem Dresdener Skizzenbuch scheint hervorzugehen, daß er auch Kenntnis von den Distanzpunkten hatte; bewiesen wird sicher Dürers Kenntnis einer eigenen Diagonalmethode, nach welcher die Blätter: „Hieronymus“ und „Melancholie“ konstruiert wurden.

Das Werk von Schuritz ist ein bedeutender Beitrag zur Geschichte der Perspektive und zur Kenntnis der Arbeitsmethode Dürers. Als ein im Jahre 1919 erschienenes Werk ist es sehr gut ausgestattet und gedruckt.

Hermann Konsbrück



W. TURNER

HEIDELBERG VON DER SCHLOSSTERRASSE AUS (1836)



G. PH. SCHMITT — DER MALER IM KREIS SEINER FAMILIE (1839)

HEIDELBERGER MALER DER ROMANTIK

EIN NACHWORT ZUR AUSSTELLUNG DER HEIDELBERGER STÄDTISCHEN SAMMLUNGEN

Bücher, die es wagen, auf einem noch undurchforschten Gebiet der Wissenschaft den Stoff zusammenzufassen, genießen selten den Dank, der ihnen gebührt. Sehr bald pflegt die Einzelarbeit einzusetzen; sie hat es dann leicht, Lücken festzustellen und bei weiter fortschreitender Entwicklung nachzuweisen, was im Zusammenhange beim ersten Überblick schief oder falsch gesehen wurde. Trotzdem wird für den Einsichtigen die erste mutige Tat das Entscheidende bleiben. Ganz ähnlich ist es der großen Jahrhundertausstellung vom Jahre 1906 ergangen. Mit entschlossenem Griff schob sie zur Seite, was die einseitige und schon deshalb falsche, rein akademisch gerichtete Einschätzung der Kunst des 19. Jahrhunderts gelehrt hatte, und rückte an dessen Stelle endlich an das helle Licht des Tages, was bisher zur Beurteilung nicht herangezogen worden war, aber gerade in seiner Freiheit vom akademischen Zwang sich als das eigentlich Lebensvolle, als der kerngesunde Träger der Entwicklung erwies. Eine große Fülle neuen Anschauungsstoffes wurde so erschlossen, nun erst dem Historiker ein genügend vorbereitetes Feld zu Aussaat und Ernte übergeben. Auch hier folgte die Einzelarbeit ergänzend und bessernd nach. Aber man sollte sich abgewöhnen, die durch sie herbeigeführten Ergebnisse höher einzuschätzen als jene erste, frische Gesamtleistung. Sie bleiben, auch wenn sie noch so viel hinzufügen und bessern können, eben nur Ergänzungen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß sie nicht nötig seien. Im Gegenteil, man darf nicht er-



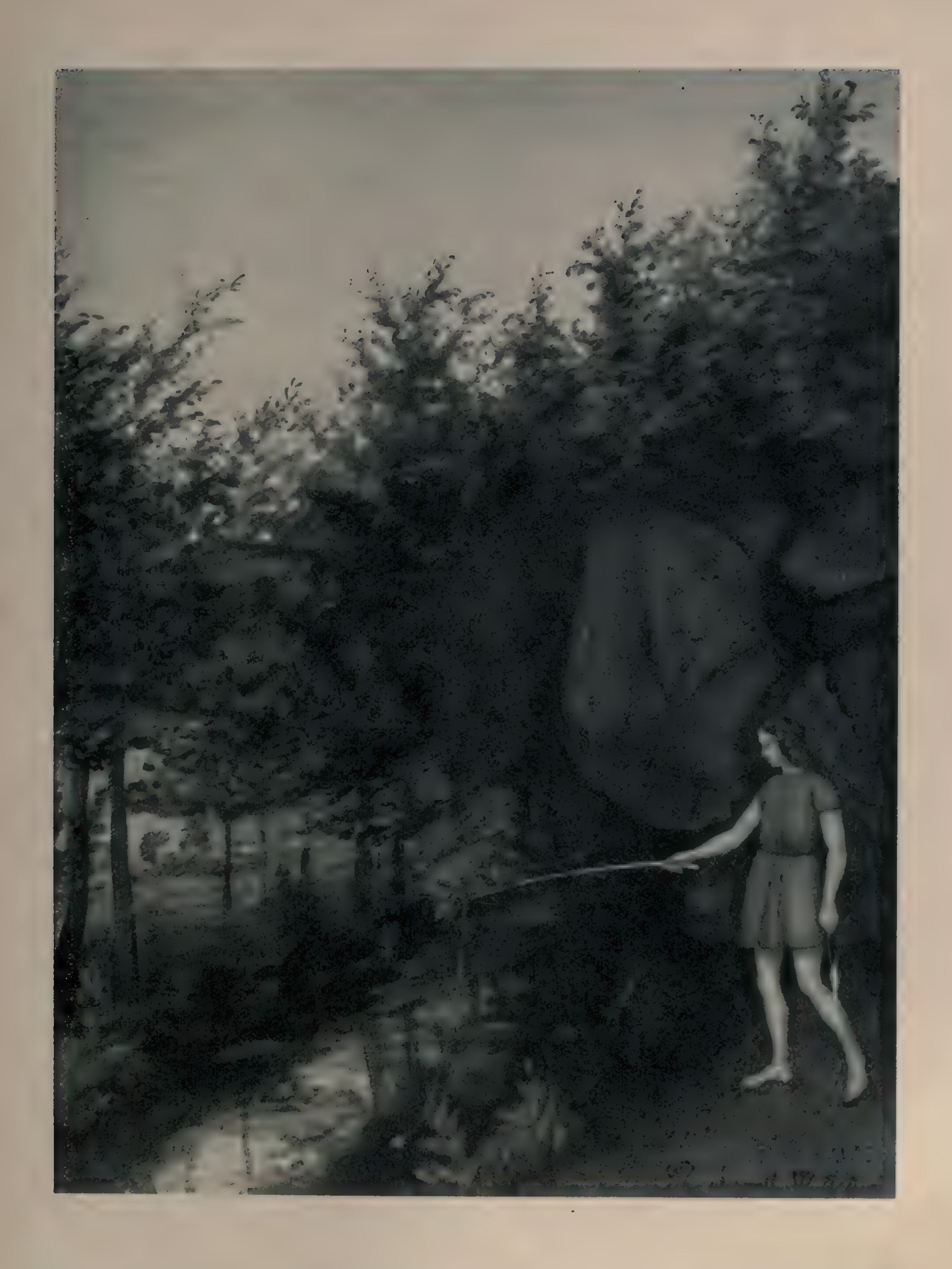
G. PH. SCHMITT BLICK IN DIE HAUPTSTRASSE IN HEIDELBERG

müden, das Gebäude bis in den letzten kleinen Winkel mit aufmerksamem Auge und immer gleicher Teilnahme auszubauen. Nur soll man nicht darüber den Wert des Grund- und des Aufrisses vergessen, sondern bedenken, daß wir ohne sie wahrscheinlich heute noch nicht am Bauen wären.

Es war mir, um nicht mißverstanden zu werden, ein Bedürfnis, meine dankbare Gesinnung gegenüber der Jahrhundertausstellung aufzuzeigen, bevor ich auf einen ihrer wesentlichen Fehler zu sprechen komme. Denn die Verschiebung des Schwergewichtes nach Norden, die bei ihr festgestellt werden muß, kann auf die Dauer vor dem nach Erkenntnis suchenden Historiker nicht bestehen. Daß sie sich einstellte, liegt an der größeren Aufmerksamkeit und dem regeren Spürsinn, mit denen man im Norden, Lichtwark voran, das unbekannte Gebiet durchstreift hatte. Erst nachher folgte schrittweise der Süden und der Westen, und wenn auch hier wie dort die Arbeit längst noch nicht abgeschlossen ist, zumal ein ungeahnt großer Reichtum sich dem einmal geöffneten Auge sogleich erschloß, heute schon kann man doch sagen, daß sich in einiger Zeit das Gesamtbild nicht unwesentlich zugunsten der vorher vernachlässigten Landesteile verschoben haben wird.

Für das Jahr 1915 war in Düsseldorf eine Jahrhundertausstellung westdeutscher Kunst geplant. Der Krieg erstickte sie in ihren Vorbereitungen. Wohl zu ihrem Besten. Denn jenes Jahr wäre für sie noch ein zu früh angesetzter Zeitpunkt gewesen. Emsige Vorarbeit muß erst noch geleistet werden, verteilt auf alle Städte, die im Westen und Südwesten Kunst pflegten, von Basel den ganzen Rhein hinab bis Düsseldorf und von da aus östlich in jene Gebiete, die von stammesverwandter Bevölkerung besiedelt sind. Frankfurt, Düsseldorf, Mannheim haben mit Teilausstellungen begonnen. Nun ist auch Heidelberg mit einer Ausstellung der Romantiker in die Reihe getreten. Wenn emsig in dieser Weise allenthalben fortgefahren wird, mag dann in Jahren wieder an jenen für 1915 geplanten Gesamtüberblick in Düsseldorf gedacht werden. Die Ungunst der Gegenwart und der nächsten Zukunft darf nicht als unüberwindliches Hindernis schrecken. Die Geschichtsforschung fordert ihr Recht, die Arbeit muß geleistet werden. Und wenn die Jahrhundertausstellung, damals noch mit guten Gründen, vor der Epoche des Impressionismus haltmachte, besteht heute, wo wir zu ihm den genügenden Abstand haben, kein Grund mehr, diese Grenze einzuhalten. Es kann das ganze Jahrhundert in den Kreis der Betrachtung gezogen werden.

Wer das Wort „Kulturgeschichte" ausspricht, pflegt stillschweigend vorauszusetzen, daß der andere, an den es gerichtet ist, darunter genau dasselbe verstehe wie er selbst. Man arbeitet mit einem vieldeutigen, nicht genügend geklärten Begriff, was im weiteren Verlauf der Erörterung gewöhnlich störend zutage tritt und oft genug die Verständigung überhaupt hindert. Nicht viel anders ist es um das Wort „Romantik" bestellt. Heute noch ist der Begriff zum mindesten nicht genügend zeitlich abgegrenzt, wie allein schon die Flickwörter „Protoromantik, Spät- und Nachromantik" beweisen. Auch



G. PH. SCHMITT

FISCHER IM LAUTERTAL (1832)



G. PH. SCHMITT — WOLFSTEIN IM LAUTERTAL (1832)

die Literaturgeschichte ist trotz ausgezeichneter Arbeiten noch nicht zu völliger Klärung durchgedrungen, wenn sie gleich noch am ehesten Ordnung in den Aufbau des Ganzen zu bringen versucht und sich bemüht hat, auch die außerhalb ihres eigentlichen Gebietes liegenden Äußerungen unseres geistigen Lebens, bis in die scheinbar so weit abseits stehende medizinische Wissenschaft hinein, in den Kreis ihrer Darstellung einzubeziehen. An einer Gesamtgeschichte der Romantik, also an einer Darstellung der ganzen Zeit, den äußeren Voraussetzungen für ihr inneres Leben und an der Schilderung der reichen Verästelung des fruchtbaren Baumes fehlt es noch immer, und muß es noch so lange fehlen, bis die Kleinarbeit wirklich überall eingesetzt hat und vorwärtsgekommen ist. Insbesondere hat die Kunstgeschichtsschreibung ihre Aufgabe noch nicht erfüllt. Mit den allerdings weit geförderten Arbeiten über Kaspar David Friedrich, über Philipp Otto Runge, über Karl Blechen und einige wenige andere ist es noch keineswegs getan. Ja, es muß noch für mehr als ein Gebiet deutschen Landes zunächst einmal erst der Rohstoff zusammengestellt werden.



G. PH. SCHMITT — DIE GATTIN DES RICHTERS PETERSEN IN SPEYER (1836)

Hier nun greift, von Karl Lohmeyer ins Leben gerufen, und in ernster, eindringlicher und feiner Arbeit durchgeführt, die Heidelberger Ausstellung ein. Gewiß hatte nicht so sehr eine andere Stadt wie gerade diese die Veranlassung dazu und die Pflicht. Ganz mit Recht nennt sie Ricarda Huch „die eigentliche Stadt der Romantik, wo sie ihr wildestes Fest feierte, dessen Raketen und Funkensprühen weithin sichtbar wurde“. Die Schatten großer Namen tauchen, sobald sie genannt werden, vor der Schloßruine als Hintergrund auf. An der Universität Gelehrte wie Creuzer, dessen „Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen“ durchaus als Frucht romantischer Geisterverfassung anzusehen ist; der ihm nah befreundete Dogmatiker Draub; der organisatorisch um die Rupertina hoch verdiente Jurist Thibaut, nebenbei ein vortrefflicher Kenner und Pfleger der Musik; Hegel, der damals noch von einer Gegnerschaft zur Romantik so weit entfernt war, daß er entschlossen für Creuzer in dessen Streit mit Voß Partei nahm; vorübergehend auch einer der Heroen der Frühromantik, August Wilhelm von Schlegel. In brüderlicher Vereinigung sehen wir dann die Schöpfer des „Wunderhorns“, Arnim und Brentano, zu Görres als Lehrer bewundernd emporblicken, zu dem auch Eichendorff sich feurig bekennt. In dessen Gefolgschaft wieder ein freilich wesentlich kleinerer Geist, der Graf von Loeben, der alles, was sonst als Vorzug der Romantik gepriesen werden kann, in seiner Überstiegenheit fast in das Gegenteil verwandelte. Aber der Kunsthistoriker wird vornehmlich auf die Boisserées seine Blicke richten, die recht eigentlich hier den Ruhm ihrer am Rhein und in den Niederlanden gesammelten Galerie begründeten, wo

sie mehr als in ihrer Heimat gesehen wurde und nun erst in den geistigen Besitz der Gebildeten übergehen konnte, ja selbst den widerstrebenden Goethe zu einer vorübergehenden Annäherung an die romantische Welt zu bringen vermochte.

So wichtig die Romantik für Heidelberg, auch Heidelberg für die Romantik ist, eine Gefahr liegt doch für beide in der gegenseitigen Verbindung. Denn gerade hier kann leicht jene Verschiebung der Wortbedeutung eintreten, die vorher schon angedeutet wurde. Den Reisenden, der seit Jahrzehnten mit Vorliebe in der Neckarstadt einzukehren pflegt, lockte und lockt noch die „romantische Lage“, die „romantische Schloßruine“, die „romantische Umgebung“ mit Stift Neuburg, dem Wolfsbrunnen, und wie die „romantischen Punkte“ sonst noch heißen mögen, und Scheffels „romantische Weisen“ sind nicht das letzte, was inmitten der „Studentenromantik“, die schließlich in „Alt-Heidelberg“ ihr schlechtes Klischee fand, in ihm erklingt, sobald er sich im Zauberkreis der glücklichen Stadt aus der übrigen robusteren und härteren Welt entrückt fühlt. Aber all das hat doch mit der geistigen Bewegung, die wir Romantik nennen, nichts mehr oder nicht eben viel zu tun. Begriff und Wort sind im Laufe der Zeit verschoben, verwässert, unklar geworden. Für die Ausstellung galt es, beiden wieder zur ursprünglichen Bedeutung gerade an dieser Stelle zu verhelfen, und das ist ihr gewiß geglückt, wenn auch die zeitlichen Grenzen nicht zu eng gezogen, sondern entschlossen so weit verschoben worden sind, daß der strenge Systematiker manches nur als Nachromantik wird gelten lassen wollen.

Auch auf das Hilfsmittel des Gegensatzes wurde dabei nicht verzichtet: ein unromantisches Widerspiel rationalistischer und realistischer Kunstempfindung ist mit feiner Hand dem Ganzen eingefügt worden. Und ein ansehnlicher Gewinn ist zu buchen. Nicht, weil wir an das alte Rezept der Landschaftsmalerei durch Werke Friedrich Rottmanns (des Vaters des berühmten Karl) erinnert werden, in denen klassizistische Regeln zu einem verblaßten Dasein noch einmal aufleben, nicht so sehr auch deshalb, weil wir den nämlichen Rottmann trotz seiner künstlerischen Abhängigkeit als einen erfolgreichen Lehrer erkennen können, wenn er seinen rasch über ihn hinauswachsenden Schülern auch kaum mehr zu geben wußte als das Verständnis und den Ernst für eine gute handwerkliche Grundlage, sondern vielmehr deshalb, weil eine künstlerische Persönlichkeit aufrechten und eigenwilligen Wuchses vor uns ersteht, Georg Wilhelm Issel (1785 bis 1870). Auf der Jahrhundertausstellung sah



G. W. ISSEL — DORF IM GLOTTERTAL



G. W. ISSEL BODENSEELANDSCHAFT (1815)

man sieben Bilder von ihm. In Heidelberg vermittelten deren einunddreißig eine weit vollkommenere, vielleicht sogar eine abschließende Vorstellung seiner besonderen Art. Denn nun werden wir mit den Worten des Tschudischen Textes uns nicht mehr begnügen können, vielmehr sie erweitern und berichtigen müssen. Er behauptet noch, daß „der stille, so gemütvoll deutsch wirkende Issel“ in Paris gelernt habe, also doch auch „nicht ganz autochthon“ sei, er erblickt noch in dem Bild, das die drei Pariser Kirchen St. Etienne du Mont, Ste. Barbe und das Pantheon darstellt, seine beste Leistung, während wir heute bei aller Anerkennung seiner Vorzüge gerade dieses als am wenigsten eigenartig, vielleicht sogar als etwas wesensfremd empfinden werden. Gewiß mag Paris dem empfänglichen Künstler manche Anregung gegeben haben, aber den schon längst zur Selbständigkeit erstarkten, früh fertigen Mann vermochte es nicht von dem einmal betretenen, selbstgewählten Weg abzudrängen. Wenn in seinem Lebenswerk, so weit wir es heute zu übersehen vermögen, eine Einwirkung anderer zu erkennen ist, so bei den Arbeiten der Jugendzeit, wie es der Heidelberger Katalog richtig hervorhebt, ein Einfluß der Schütz, der freilich vor dem angeborenen, unbefangenen Wirklichkeitssinn eines ganz auf sich selbst gestellten und nur der Natur als einziger Gebieterin sich verpflichtet fühlenden Menschen bald dahinschwindet. Ganz aus sich selbst heraus wird Issel zu einem beredten Verkünder der „paysage intime“, längst ehe sie als programmatisches Ziel der Kunst ausgerufen wurde. Aber mit Romantik hat ein Maler dieser Art nichts gemein. Eine Kluft so groß liegt zwischen ihm und ihr, wie sie sich überall da auftun wird, wo verschiedene Weltanschauungen sich hinter der künstlerischen Arbeit erheben, und Stift und Pinsel die Gesetze der Arbeit vorschreiben. Was Carus vom „Erdleben“ gelehrt hatte, hatte auf den der Natur ganz unbefangen und triebhaft hingegebenen Issel keinerlei Einfluß. Er ist und bleibt sein ganzes Leben lang Realist, dem das Geschaffene höher steht als die Empfindung, die er in es hineinlegen könnte. Wenn seine Bilder trotzdem auf uns einen so starken Eindruck machen, daß Tschudi von dem „stillen, so gemütvoll deutsch wirkenden Issel“ sprechen konnte, mag das aus der reinen, bedingungslosen, ja ehrfürchtigen Hingabe an die Natur erklärt werden, die in unseren Herzen



E. FRIES FELDWEG MIT BRÜCKE

stets Saiten verwandten Klanges zum Mitschwingen bringen wird.

Neben Issel, den Realisten, als die eine bedeutende „Entdeckung“ der Heidelberger Ausstellung tritt als zweite, nicht minder wichtige Georg Philipp Schmitt, der Romantiker (1808 bis 1875). Von ihm wußten wir bisher noch weniger als von jenem. Als ein völlig Unbekannter wird er eingeführt; die Kunstgeschichte wird ihn nicht wieder vergessen. Denn er kann geradezu als Schulbeispiel für das Schaffen romantischer Maler dienen, auch in jenem Abschnitt seiner Arbeit, wo er die Höhe seiner Kraft überschritten hatte und von seiner eigenen Vergangenheit, wenn auch immer mit Liebenswürdigkeit in der Empfindung und mit Geschmack in den künstlerischen Mitteln, zehrte. Wie viel er von seinem ersten Lehrer Xeller gelernt hat, ist kaum zu sagen, da wir eben diesen noch viel zu wenig kennen und auch die Heidelberger Ausstellung uns über ihn nicht aufklärt. Wenn ich aber des Bildnisses gedenke, das von seiner Hand die Düsseldorfer Akademiesammlung aufbewahrt, so möchte ich wohl glauben, daß er seinen Schüler das Handwerkliche der Malerei gut zu lehren und sein Auge für eine farbenreiche, geschmackvoll abgestimmte Palette zu öffnen verstand. Mehr wird jedoch Schmitt dem sechsjährigen Aufenthalt in München zu verdanken gehabt haben, wo er unter den scharfen Blicken des Meisters Cornelius, ständig angeregt von einer Schar gleichstrebender Mitschüler, jene Reinheit und Sicherheit des zeichnerischen Striches sich aneignete, die wir heute an ihm bewundern. Der romantische Grundzug seines Wesens fand hier günstigen Boden. Er stieß freilich auch auf die Gefahren, die der Richtung anhafteten, und unterlag ihnen, wie z. B. die Kargheit in der Erzählung der Anbetung der Könige und das unausgeglichene Verhältnis der Menschen dieses Bildes zu der Landschaft beweisen. Auch das große Familienbildnis ist von diesem Mißverhältnis nicht frei, entschädigt aber dafür durch Reinheit und Tiefe der Empfindung so sehr, daß man dessen wohl vergessen mag. Alles, was der Künstler schafft, ist Bekenntnis seiner lauteren Seele, gleichviel ob er sich in einen bescheidenen Veilchenstrauß langsam und ernsthaft, aber vor allem das Wunder der Natur nachfühlend, hineinmalt, oder uns an dem friedlichen Winkelglück einer stillen Straße teilnehmen läßt, das sein Malerauge freilich von einem Standpunkt aus zu erfassen sucht, an den der Laie sich kaum heranwagen würde, oder ob er schließlich uns schildert, wie er die Menschen seiner Zeit sah und sich in ihr Empfindungsleben ver-



J. J. STRÜDT BLICK VOM STIFT NEUBURG AUF DAS NECKARTAL (1796)



KARL ROTTMANN — HEIDELBERG UND DIE RHEINEBENE, VOM OBEREN WOLFSBRUNNEN GESEHEN (1815)

setzte. Die klarsten und stärksten Bekenntnisse aber gibt er in seinen Landschaften. Aus ihnen leuchtet uns seine Weltanschauung entgegen, die durchaus dem entspricht, was Carus programmatisch verkündet hatte, doch eine ganz persönliche Note durch die, so viel ich sehe, nur ihm eigentümliche Farbengebung mit ihrem emailartigen Glanz und ihrer fast symbolhaften Zusammenstellung sanfter, reiner Töne erhält. Das Studium der Boisseréeschen Bilder, deren Pflege ja seinem Lehrer Xeller mit anvertraut war, hat hierbei zweifellos entscheidend eingewirkt.

Nehmen die beiden Gegenpole, Issel und Schmitt, unsere Aufmerksamkeit zunächst und am nachhaltigsten in Anspruch, und sind sie von der Ausstellungsleitung ersichtlich mit der stärksten persönlichen Teilnahme herausgearbeitet worden, so wird uns daneben doch noch mancherlei geboten, woraus sich neue Belehrung schöpfen läßt. Ich denke dabei nicht so sehr an die nazarenischen Bilder, die gewissermaßen nur zur Vervollständigung des Stimmungsgehaltes und wegen ihrer inneren Beziehung zum Stifte Neuburg ausgestellt wurden, und von denen Steinles Flucht nach Ägypten als bedeutendste Leistung des Kreises stark betont zu werden verdient. Vielmehr scheint mir die klare Herausarbeitung der Zusammenhänge der Heidelberger romantischen Malerei einmal mit den Schweizer Landschaftern, dann mit den englischen unsere Erkenntnis neu und glücklich zu bereichern. Unter den Schweizern dürfte Johann Jakob Strüdt als die stärkste Persönlichkeit den größten Einfluß gehabt haben, da, wie der Katalog richtig betont, er „als erster die Weite der Heidelberger Landschaft künstlerisch gesehen und gemalt hat“. Leger, der Graf Graimberg, Karl Philipp Fohr, Karl Rottmann sind zwar nicht im üblichen Sinne als seine Schüler zu bezeichnen, bauen aber doch ersichtlich auf dem von ihm erschlossenen Boden weiter; die beiden zuletzt genannten beharren dabei so fest in ihrer ursprünglichen Beanlagung, daß das Übernommene mit dieser zu völliger Einheit sich verschmelzen kann. Nur mittelbar klingen die Schweizer Lehren in den Schöpfungen der drei Brüder Fries nach, von denen Ernst am engsten und eigenwilligsten der Heidelberger Tradition sich anschließt, während der beweglichere Bernhard auch andere Einflüsse, nicht zuletzt und gerade nicht zu seinem Vorteil den Calames, in sich zu verarbeiten sucht.

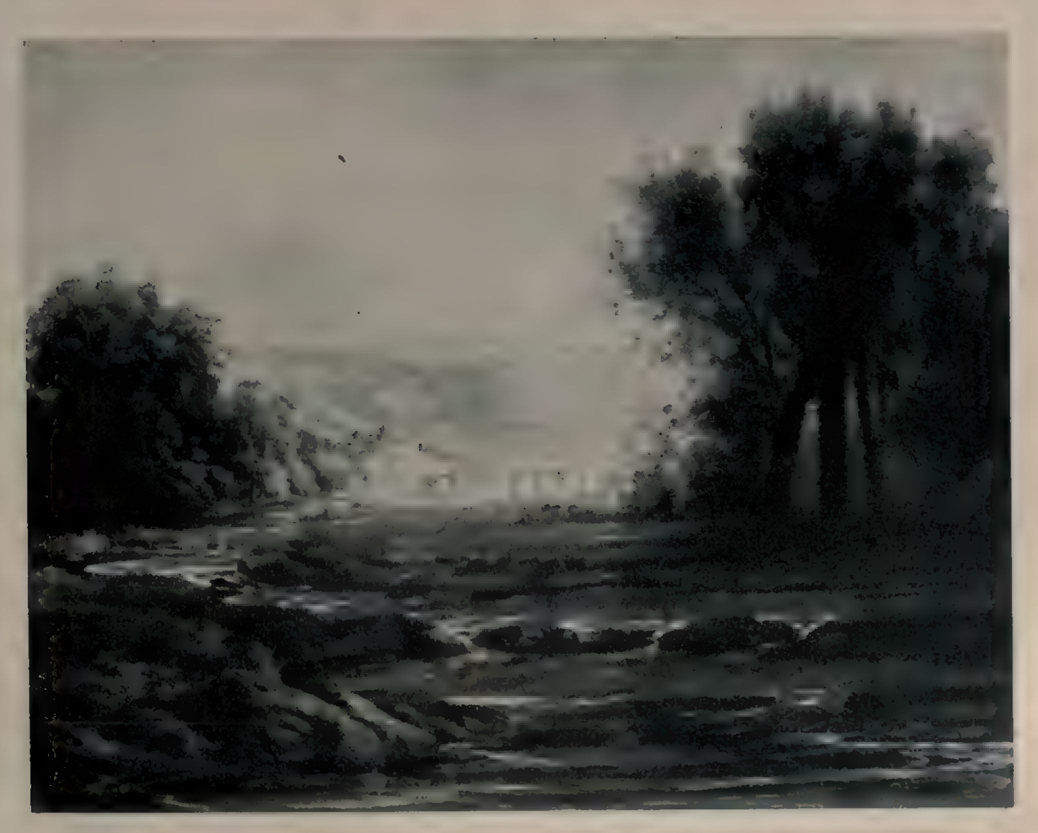
Mit John William Wallis, der bereits 1812 eine phantastisch-koloristische Paraphrase des Heidelberger Schlosses malt, ziehen die Engländer in Heidelberg ein. Aber nicht so sehr er, der später den Kunsthandel der Malerei vorzog, als William Turner drängt die heimischen Künstler in neue Bahnen, auch in eine Romantik, aber in eine von der deutschen mit ihrer innigen Versenkung und ihrer reinen Herzenseinfalt grundverschiedene. Lauter, zu laut spricht die theatralisch gestimmte Phantasie: vor der Deklamation weicht das einfache Lied, vor dem Farbenrausch das stille, aber köstliche Genießen des Auges zurück; auf einer Bühne, die mit allen erdenkbaren Beleuchtungskünsten arbeitet, stellen unter opernhaften Klängen die Szenen sich dem überraschten und geblendeten Blicke dar, eine fremde Welt spricht, aber nicht mehr eine Welt mit vertiefter Anschauung, sondern eine Welt des Scheins. Als Vertreter der heimischen Künstler, die ihm folgten, sei Theodor Verhas genannt. Seine Ideallandschaft von 1839 ist ohne Turners Vorgang nicht denkbar.

Was bisher gesagt wurde, dürfte das Wesentliche der Ausstellung herausheben. Ihren Umfang erschöpft es ebenso wenig, wie es auf alle Einzelbeobachtungen eingehen konnte. Diesen reicheren Ertrag in die Vorratskammern der Forschung einzubringen, muß dem gründlichsten Kenner vorbehalten bleiben, dem Veranstalter der Ausstellung, Karl Lohmeyer. Seine glückliche Hand, die, wo sie auch einsetzte, noch nie ergebnislos nachgegraben hat, die sich aber auch in der Anordnung der Ausstellung und in ihrer, romantische Gedanken leicht unterstreichenden und auf die Gesamtkultur hinweisenden Ausstattung als von feinem Geschmack gelenkt erweist, seine Hand wird uns ein geschlossenes Bild der Heidelberger Romantik entwerfen, das für das Ganze der geistigen Bewegung nicht mehr länger entbehrt werden kann.

Karl Koetschau

VON MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellungen der letzten Wochen brachten vorwiegend Werke graphischer Kunst. In der staatlichen Graphischen Sammlung beabsichtigte eine aus den Mappen Richard Braungarts ausgehobene Serie von Exlibris in erster Linie die thematischen Möglichkeiten dieses Zweiges der Gebrauchsgraphik zu veranschaulichen, und tatsächlich sah man eine beglückende Fülle reizvollster persönlicher und phantastischer Stücke, so daß man sich nicht



TH. VERHAS — HEIDELBERGER IDEALLANDSCHAFT (1839)

der Furcht hinzugeben braucht, daß das Interesse an den technischen Prozeduren den poetischen Gehalt dieser persönlichsten Art angewandter Kunst aufgezehrt habe. Im Kunstverein lag bei einer Gedächtnisausstellung für Louis Gurlitt der Nachdruck gleichfalls auf dem graphischen Teil der Kollektion. Während die Gemälde ein wenig eklektisch und wohl auch altmodisch anmuteten, hatte man seine Freude an den Zeichnungen voll einer schönen, herzlichen Innigkeit und andächtiger Versenkung in die Erscheinungen der Natur. Eine an gleicher Stelle veranstaltete Ausstellung des Münchner Vereins für Originalradierung vereinigte um das verehrte Haupt der Münchner Radiergilde, Peter von Halm, eine große Anzahl von Künstlern und Könnern, unter denen die wohltemperierten, abgeklärten, vom Schlage Oskar und Cäcilie Grafs, Rudolf Schiestls, Hubert Wilms den Ton angaben, allerdings brachten Erscheinungen wie Adolf Schinnerer und besonders der kühne Eduard Baudrexel, der seine stürmische Jugendlichkeit in ekstatischen Manifestationen einer temperamentvoll phantasierenden und unbesorgt gestaltenden Kunst ausschwingen läßt, auch die Linie des Ungewöhnlichen in das sonst so abgeklärte Ensemble. Manchem Aussteller des Vereins für Originalradierung begegnete man wieder bei der von Caspari arrangierten Ausstellung der „Mappe", einer jungen Vereinigung, die ohne Rücksicht auf Richtungen und künstlerisches Glaubensbekenntnis jung und alt, konservativ und revolutionär vereinigt, neben Oberländer Beeh, neben Peter Halm Unold, neben Eugen Kirchner Edwin Scharff stellt. Aus dem wechselvollen Spiel der Richtungen und Stimmungen, aus den Parallelen und Kontrasten der scharf umgrenzten Persönlichkeiten baute sich ein ungewöhnlich interessantes Bild zusammen, das gewissermaßen die Wellenschläge des Münchner Kunstlebens ahnen ließ. Von der „Mappe"-Ausstellung führten wieder Fäden und Beziehungen zu der Aquarell-Ausstellung der Münchner Secession in der Modernen Galerie Thannhauser. Die Veranstaltung, bei der namentlich den Kollektionen von Kubin, Seewald, Großmann, Scharff sich das Interesse zuwandte, bewies, wie sehr diese zwischen Graphik und Ölmalerei die Mitte haltende Technik, die eine blitzartige Fixierung der Form- und Farbeinfälle zuläßt, dem modernen künstlerischen Empfinden entspricht. Vorwiegend Aquarelle neben allerlei graphischen Arbeiten brachte endlich eine „Ausstellung junger Münchner" in den Münchner graphischen Kunstwerkstätten. Sieben Akademiker, zumeist Schüler Becker-Gundahls, stellten sich da vor. Namentlich Joseph Nickl fiel auf. Im übrigen gab gerade diese Ausstellung, über die Freude an manchem wohlgelungenen Blatt hinaus, die Gewißheit, daß die Akademie als Nährmutter tüchtiger Talente immer noch ihre Mission erfüllt und daß auch in Zukunft dem Münchner Kunstleben tüchtige, eigenartige Kräfte zur Verfügung stehen werden.

Wolf



G. PH. SCHMITT — VEILCHEN (1834)



ALFRED LÖRCHER WEIBLICHES BILDNIS, BRONZE (um 1907)

ALFRED LÖRCHER

An der Formung der neuen Bildnerkunst hat der Westen Deutschlands übergroßen Anteil. Vom Niederrhein kamen Lehmbruck, Hoetger, Milli Steger, alemannischen Stammes sind Albiker, Karl Burckhardt, Haller und Lörcher. Ihnen allen ist, gegenüber den anderen namhaften Bildhauern unserer Tage, wie Barlach und Scharff, das Stilmerkmal gemeinsam, daß auf ihre Entwicklung die frühantike Kunst einmal bestimmend eingewirkt hat. Alle haben als Realisten begonnen, und ihre Wege sind später weit auseinander gegangen. Auch der Ruhm wurde ihnen nicht im gleichen Verhältnis zu ihrer Leistung zu teil. Lehmbrucks Werk ist heute abgeschlossen, sein Name gefeiert. Das Schaffen Lörchers ist nicht so vielseitig, nicht so reich und stark wie das des Rheinländers; dennoch steht die Anerkennung Lehmbrucks in keinem Verhältnis zu der Unterschätzung, die der dem Marktschreiertum feindliche Schwabe bisher erfuhr.

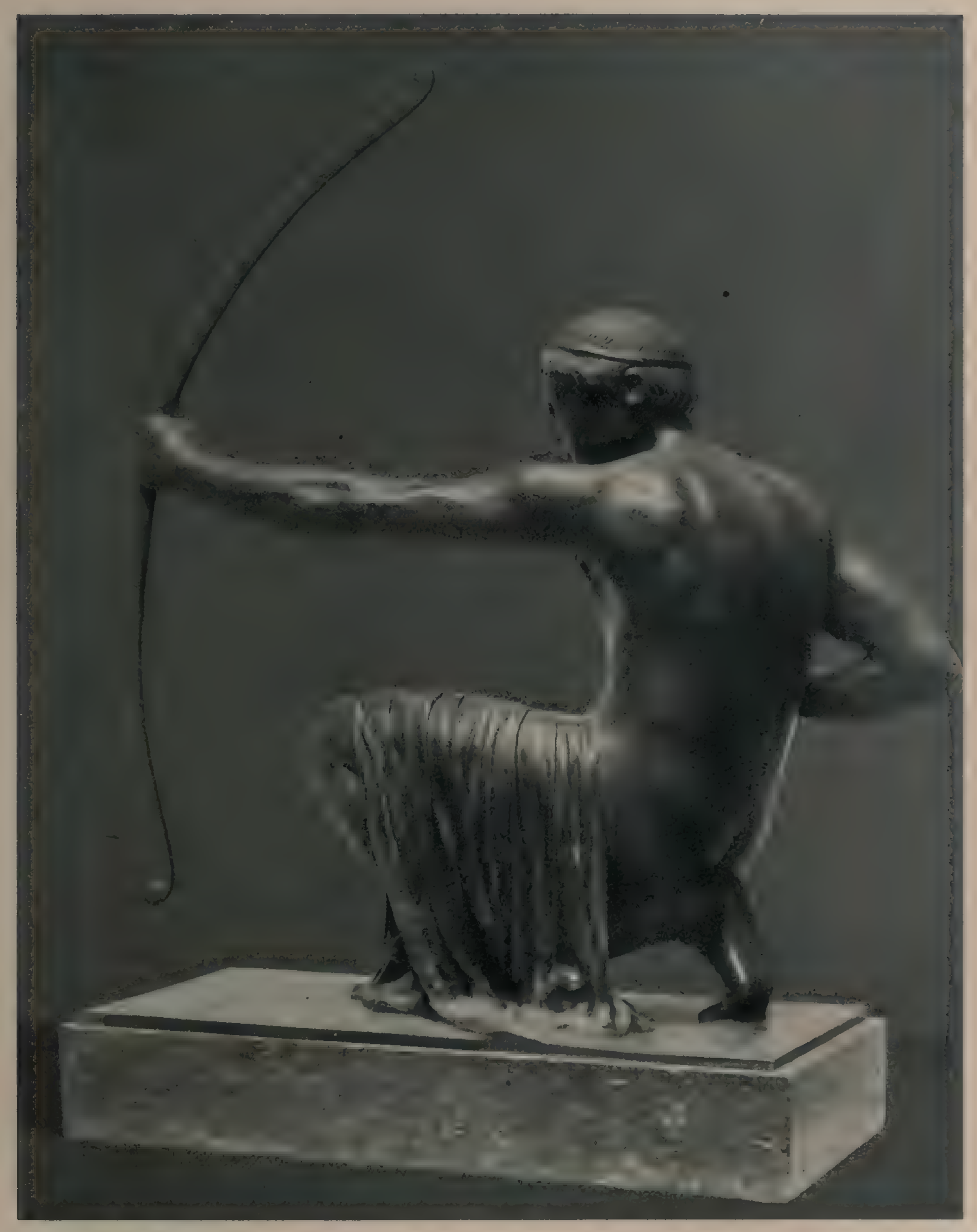
Alfred Lörcher ist am 30. Juli 1875 in Stuttgart geboren. Er besuchte bis 1892 das Realgymnasium seiner Vaterstadt. Seine Begabung wies ihn früh zur Kunst. Er arbeitete zunächst in der Erzgießerei von Paul Stotz in Stuttgart, besuchte 1894 bis 1897 die Kunstgewerbeschulen in Stuttgart und Karlsruhe, beschäftigte sich ein



ALFRED LÖRCHER KAUERNDE. BASALT (1908)

Darmstadt, Sammlung Rohm

Jahr lang in Kaiserslautern mit Entwürfen von Eisenöfen für die großen Werke des Saargebietes und siedelte endlich 1898 an die Münchener Akademie über, wo er bis 1901 Ruemanns Schüler blieb. Er kam mitten in den Strudel frischen künstlerischen Lebens, der in München um die Jahrhundertwende zu spüren war; er lebte in dem Künstlerkreise, der sich locker um die Elf Scharfrichter gruppierte und zu dem der begabte Salzmann und Ernst Stern, Willi Geiger und Weisgerber, von Literaten Holitscher und Dauthendey gehörten. Die berühmten Festwiesenausstellungen hat er mitbegründen helfen; und damals wurde sein Name zuerst in der Öffentlichkeit genannt. Der Stil seiner Werke zeigt in jener Zeit noch kaum eine persönliche Note. Nach Stuttgart heimgekehrt, mußte er zunächst mit der Fertigung von Grabmälern seinen Unterhalt verdienen; einige von ihnen stehen auf dem Fangelsbachfriedhof. 1905 ging er für ein Jahr nach Rom und Neapel. Hier erwachte, vor der Antike, sein Künstlertum. Er war fast dreißig Jahre alt, als er, abseit vom heutigen Kunsttreiben, zu dem Stile gelangte, der ihn mit Maillol und den deutschen Mitstrebenden verbindet. Die Zeit von 1906 bis 1910 verbrachte er, mit Pellegrini und dem Verleger Hermann Lutz befreundet, wieder in der Vaterstadt, die Jahre bis zum Kriegsausbruch in Berlin. Seit 1919 ist er Professor an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule.



ALFRED LÖRCHER BOGENSCHÜTZE (1910)

Philadelphia, Sammlung Haas

Die Schöpfungen der Münchener und der anschließenden Stuttgarter Epoche, ein Nietzschekopf (1899), ein liegender männlicher Akt (1900), ein sitzendes Mädchen, das die Knie mit den Armen umschließt (1900), der stehende Schaber (um 1901), ein kniender Sandalenbinder (Bronze), ein stehender Jüngling (1904, Untersberger Marmor, bei Dr. Röhm in Darmstadt), ein Mädchen, das einen Krug ausleert (1904), ein kauerndes Mädchen mit Spiegel (um 1904, Bronze, Abb. S. 278), dies alles sind tüchtige Arbeiten realistischen Gepräges, teilweise die Wirkung Ruemanns verratend, ohne starke persönliche Eigenart. Weitaus am frischesten sind die Arbeiten für die Wiesenausstellungen und die köstlichen Marionettenköpfe, die er 1902 nach Entwürfen Salzmanns für Leopold Biermann in Bremen schuf. Von den Grabmälern verraten einige in ihrer



ALFRED LÖRCHER SITZENDES MÄDCHEN (1913)

romanischen Ornamentik den Einfluß Theodor Fischers. Neben ihnen zeigt sich in dem Entwurf für einen Urnenfriedhof in Frankfurt a. M. (1899) und in dem Grabmal der Maria Eppler in Ebersbach im Filstal Streben nach klassischer Form. Zu den anmutigsten Arbeiten dieser Art gehört eine schreitende weibliche Gestalt (Bronze), mit den Händen das Antlitz bedeckend, auf einem der Stuttgarter Grabmäler. Erst viel später, 1915, hat Lörcher, in guten Entwürfen für Kriegermäler, sich nochmals der Grabmalkunst zugewendet.

In Italien lockten ihn zunächst die archaisierenden herkulanischen Bildnisbüsten im Neapler Museum. Es entstand noch in Rom eine Anzahl verwandter Erzbüsten und -köpfe, die deutlich erkennen lassen, wie der Stil knapper und strenger wird; die Formen laden weniger aus; die Haare werden in der Hauptsache nur durch Ziselierung durchgebildet. Die Köpfe einer Römerin, des Herrn Caniglia und des Dr. Röhm (Darmstadt, Sammlung Röhm) sind Zeugnisse dieser Wandlung. Ein Mädchen, aus dem Bade steigend (Bronze), zeigt gleichfalls die Anfänge des neuen Stiles. Heimgekehrt setzt Lörcher die Bildnistätigkeit fort. Zwei weibliche Brustbilder, das eine in Messing, das andere in blauem Marmor, ein weiblicher Kopf in Bronze (Abb. S. 269), das verwandte Bildnis der Berta Steiner, ein Damenbildnis in schwarzem Schiefer, die Herme des Verlegers Hermann Lutz und das Bildnis des jungen Hans Schimpf von Eßlingen sind sämtlich zwischen 1907 und 1909 entstanden. In der gleichen Zeit liefert der Künstler mehrere Entwürfe für eine Brunnensäule auf dem Markusplatze in Stuttgart, sowie das Modell eines Glockengießerbrunnens für Breslau.

Die statuarische Plastik dieser Jahre nach der Rückkehr aus dem Süden zeigt nun deutlich, daß der Künstler nicht bei der in den Büsten versuchten Nachahmung des archaisierenden Stiles der frühen Kaiserzeit stehen geblieben, sondern, daß er zu den Quellen dieser Kunst vorgedrungen ist. In der basaltenen Kauernden von 1908 (Darmstadt, Sammlung Röhm, Abb. S. 270) ist die Wandlung vollzogen. Der harte Basalt kam den Wünschen des Künstlers entgegen; hier war ein Sichverlieren in Einzelform unmöglich. Welche Entwicklung von der frühen Kauernden mit dem Spiegel (Abb. S. 278) zu



ALFRED LÖRCHER SCHLAFENDES MÄDCHEN (1913)
Frankfurt a. M., Städel-Institut

dieser klar bewegten einfachen Figur. Die Beinstellung ist fast die gleiche: das rechte Bein ruht völlig auf dem Boden, der linke Fuß ist zurückgestemmt, das linke Knie ein wenig erhoben. Wie viel kräftiger und ausdrucksvoller ist die Bewegung in der jüngeren Figur, wie viel stärker hier die Gegenbewegung des aufgestützten Armes, an den der klar und knapp umrissene Kopf sich lehnt. Die eherne Jünglingsfigur in der Sammlung Leopold Schabeth in Stuttgart ist gewiß nicht im klassischen Sinne ausgewogen: das linke Bein ist Standbein, der linke Unterarm heischend vorgestreckt; anderseits ist sie, mit einer archaischen Figur verglichen, im Spielbeine zu stark bewegt; doch hat auch sie die wohltuende Knappheit schlichtesten Umrisses.

Die volle Ausreifung seines Stiles bringen die Berliner Jahre. 1910 vollendet er zwei kleine Tierbilder, einen Bronzestier und eine Basaltkuh sowie den ehernen Bogenschützen (Sammlung Otto Haas in Philadelphia, Abb. S. 271), wiederum Beispiele ruhiger Wirkung geschlossenen Umrisses. 1911 schafft er girlandentragende Knaben für das Haus Dohrn in Hellerau und plastische Dekorationen für Bühnenbilder des Deutschen Theaters in Berlin, 1912 entstehen Entwürfe für den Reithallengiebel und das Lutherdenkmal in Stuttgart. Vor allem aber beschäftigen ihn nun Darstellungen liegender und sitzender weiblicher Figuren. Es sind bis heute nicht weniger als fünf Typen sitzender und drei verschiedene Bildungen liegender Akte, stilistisch eng miteinander verwandt, dennoch jede von der anderen durch den Wechsel des Bewegungsmotives deutlich geschieden. In ihnen ist der heiter-ruhige Geist lebendig, der antike Werke beseelt.

Zuerst entstand, 1912, die Sitzende (Gips, Abb. geg. S. 269, Mattbild), die das linke Bein unter das rechte gezogen hat und mit der rechten Hand den linken Fuß berührt. Ihr folgt im gleichen Jahre ein sitzendes Mädchen mit ähnlicher Beinstellung (Gips), das mit beiden Händen sich die Haare aufbindet. Eine dritte Sitzende, eine kleine Figur aus rotem gebranntem Ton (1913), wiederholt nochmals die Beinstellung; das Haupt ist gegen die erhobene linke Hand geneigt, die einen kleinen Spiegel hält. Eine weitere Tonfigur vertauscht das Motiv der Beine; die rechte Hand ruht zwischen den beiden Knien; das Haupt ist nach vorn gesenkt. Die fünfte Sitzende (1913, Gips, Abb. S. 272) legt den linken Fuß vor den rechten, die linke Hand in den Schoß; der Kopf ist auch hier gesenkt.



ALFRED LÖRCHER — LIEGENDES MÄDCHEN (1913)

Stuttgart, Städtische Sammlungen



ALFRED LÖRCHER — SCHLAFENDES MÄDCHEN (1914)

















ALFRED LÖRCHER — BRONZEPLAKETTEN (1909—1912)









ALFRED LÖRCHER SIEGELSTEMPELABDRÜCKE (1909—1912)

Von den Liegefiguren zeigt die früheste (1913, Gips, Eigentum der Stadt Stuttgart, Abb. S. 274) den Kopf in reinem Profil; die Beinstellung wiederholt das Motiv des untergeschlagenen linken Fußes. Eine zweite Figur des gleichen Jahres (Kalkstein, Frankfurt a. M., Städelinstitut, Abb. S. 273) zeigt im Unterkörper eine ähnliche Bewegung, wendet jedoch den Oberkörper stärker nach vorn; das schlafende Haupt lehnt an den gebogenen linken Arm, während der rechte auf dem Haupte ruht. Die jüngste Komposition (1914, Gips, Abb. S. 275) legt die Figur wagrechter und offener; das Haupt wird von beiden Armen umschlossen; die einzige Überschneidung bilden die sich kreuzenden Füße.

Diesen Figuren fehlt durchaus das Unruhige, Unbefriedigte, Suchende gotischen Wesens, das Lehmbrucks reifen Stil kennzeichnet. Dennoch spricht sich in ihnen unzweifelhaft ein Teil des Kunstwollens unserer Zeit aus. Die heutige Kunst läßt sich eben nicht auf eine einfache Formel bringen. Lörchers Stil ist nicht expressiv, sondern vegetativ. Seine Anreger sind in der frühen Antike, in Selinus, in Delphi zu suchen. Man kann die Kunst des 6. Jahrhunderts nicht falscher verstehen, als dadurch daß man ihr





ALFRED LÖRCHER GEMMENENTWÜRFE (1914). GIPS

gotische Stiltendenzen unterstellt. Nicht Ausdruck, sondern Klarlegung der Form, nicht seelische Bewegung, sondern Ruhe sind ihre Ziele. Die Kunst Lörchers ist ähnlich still, verschlossen, knapp und knospenhaft.

Seit dem Aufenthalte in Italien betätigt sich Lörcher, früh erworbene kunstgewerbliche Fähigkeiten nutzend, auch als Kleinplastiker. Als Medailleur steht er mit Gieß im Vordertreffen. Angeregt von Pisanello und Verwandten begann er 1905 mit Bildnisplaketten. Zu den frühesten gehören die noch ein wenig konventionellen Plaketten der Carolina Onorato (1905) und der Selma Eckert (1908); freier wirkt die schöne Plakette des Hans Schimpf (1910). An diese Bildnisse reiht sich, seit 1909, eine Fülle von figürlichen Plaketten (Abb. S. 276), flach in Gips geschnitten: kniende und stehende Frauen, Mädchen mit Spiegel, Rossebändiger, eine Tänzerin, Diana auf der Jagd, Pan mit Syrinx. Neben diesen Schöpfungen finden sich in Lörchers Werk Siegelstempel und Gemmen (Abb. S. 277); und es läßt sich nicht leugnen, daß, so deutlich die Folge der großen Bildwerke sein ernstes Ringen um die Form verrät, in den Werken der Kleinkunst sich ein leichtes und freies Schaffen offenbart, wie es dem Wesen dieser liebenswürdigen und zarten Gebilde entspricht.

So mischen sich in Lörchers künstlerischer Art Eigenschaften, die ihn befähigten, einer der Führer unter den jüngeren Bildnern zu sein, träte er nicht, in schwäbischer Bescheidenheit, als Mensch völlig hinter sein Werk zurück.

Julius Baum



ALFRED LÖRCHER

MÄDCHEN MIT SPIEGEL
BRONZE (um 1904)



RUDOLF SIECK | LETZTER SCHNEE

RUDOLF SIECK

Wem daran gelegen ist, rasch anerkannt zu sein oder wenigstens bald von jenen genannt zu werden, die der öffentlichen Meinung die Richtlinien vorzeichnen, der kann nichts Klügeres tun, als sich blindlings jener Richtung anzuschließen, über die gerade am meisten debattiert wird. Ob er sich innerlich dazu gedrängt fühlt oder nicht, das kommt für einen strebsamen Mann nicht in Betracht. Die Hauptsache ist, daß er sein Ziel erreicht, und das wird er heute am schnellsten, wenn er wie die Expressionisten zeichnet und malt. Schwer zu erlernen ist das ja nicht. Etwas schwieriger gestaltet sich die Sache schon, wenn einer eigensinnig genug ist, nach seiner Fasson selig werden zu wollen. Anders ausgedrückt: wenn einer glaubt, daß die einzige Richtung, die letzten Endes etwas taugt und zu etwas führen kann, die eigene ist. Nun ist eine solche freilich nicht beim Krämer zu haben. Man erhält sie als Geschenk vom Schicksal. Aber damit allein ist es noch nicht getan. Man muß auch den Mut haben, sich zu ihr zu bekennen, ganz gleichgültig, welche Richtungen eben modern und marktgängig sind, und muß stark genug sein, bei ihr zu beharren, sich nicht auf andere Wege locken zu lassen und das, was einem an Persönlichkeitswerten gegeben ist, in Gemächlichkeit und mit Fleiß auszubauen. Rasche Erfolge sind dabei meist nicht zu haben, und die öffentliche Anerkennung der Wortführer wird zunächst auch fehlen. Aber eine kleine Gemeinde ist einem solchen Eigenen doch stets von Anfang an sicher; allmählich wird eine große daraus, und eines Tages ist plötzlich modern, was lange unzeitgemäß gewesen ist. Es gehört nur Geduld dazu, diesen Tag zu erwarten.

Der oberbayerische Landschafter Rudolf Sieck ist ein ganz besonders schönes Beispiel dafür, daß man es nicht immer nötig hat, sich der neuesten Richtung an die Rockschöße zu hän-



RUDOLF SIECK — BEI OFFENBURG IN BADEN



RUDOLF SIECK FERNSICHT AUF DEN CHIEMSEE



RUDOLF SIECK VORFRÜHLING

gen, um etwas zu werden. Zwar: er ist seit ein paar Jahren Mitglied der Münchener „Neuen Secession"; aber er ist es sicherlich nicht aus dem Gefühl innerer Zugehörigkeit zu dieser Gruppe, in deren Ausstellungen seine Bilder stets wirken, als seien sie nur aus Versehen hingeschickt worden, sondern wohl aus Laune und vielleicht auch aus Verstimmung gegen andere Gruppen, in die er eigentlich besser paßte. Im Grunde allerdings paßt Sieck nur zu sich selbst. Und er hatte es nie zu bereuen, daß er sich durch all die Jahre unverbrüchlich treu geblieben ist. Heute dankt es ihm bereits eine große Zahl überzeugter Freunde seiner feinen und überaus liebenswerten Kunst. Und außerdem wirkt er auch als ein stummer und doch sehr beredter Vorwurf für soviel Junge und Ältere, die jederzeit bereit sind, ihre persönlichen Empfindungen und Anschauungen der Mode von heute und morgen unbedenklich zum Opfer zu bringen. So ein Unbeirrbarer nützt also nicht nur der eigenen Kunst und damit der lebendigen Kunst seiner Zeit überhaupt, sondern er wird auch zum Erzieher, was bei der erheblichen Zahl kindlich-schwacher Gemüter unter den Künstlern von unberechenbarem Nutzen sein kann.

Was beim Betrachten eines Bildes von Sieck sich uns zunächst auf die Lippen drängt, das ist das Wort „deutsch". Wir empfinden diese Kunst sogar in einem ungewöhnlich hohen Grade als spezifisch deutsch, und wir können uns das auch ganz gut und ohne Schwierigkeit erklären; denn die zwei wesentlichsten Eigentümlichkeiten deutscher Landschaftsauffassung — die stark ausgeprägte zeichnerische Form (die lineare Struktur) und das gefühlsmäßige Erfassen der Stimmungselemente — finden wir auch bei Sieck in idealer Vereinigung wieder. Es ist geradezu ein Schwelgen in den Intimitäten zarter Stimmungen und in den feinsten Einzelheiten von Bäumen, Gräsern und Blumen, das den Bildern Siecks ihr Besonderes gibt. Jede seiner Arbeiten, ob es nun Ölbilder, Aquarelle



RUDOLF SIECK IM FEBRUAR

oder Graphiken sind, ist, wenn man will, ein lyrisches Gedicht oder die Illustration, noch besser: die Vorlage zu einem solchen. Aber während andere, die ähnliche Stimmungen und Motive — den Vorfrühling z. B. — lieben, häufig in Süßlichkeit oder Überzartheit verfallen, ist Sieck dieser Fatalität fast immer mit Geschick und wohl auch bewußt aus dem Wege gegangen. Denn, genau besehen, ist er vielleicht gar kein Malerdichter, wenigstens nicht in dem idealen Sinne wie etwa Thoma, sondern ein mit viel Sensibilität ausgestatteter Realist, der die Dinge mit klaren, unbestochenen Augen so sieht, wie sie sich jedem Unverbildeten und Unvoreingenommenen in glücklichen Stunden ebenfalls darbieten. Daher der sofortige Kontakt zwischen Bild und Beschauer: man fühlt im Augenblick des Sehens, daß hier alles seine Richtigkeit hat, daß keine Sentimentalitäten und sonstige Reflexionen hineingemalt, aber auch nichts Wesentliches und Charakteristisches unterschlagen ist. Mit andern Worten: Die Reduktion der Natur auf die Bedingungen des Kunstwerks ist hier meist vollkommen gelungen, ohne irgendeinen störenden Zwischenton oder Nachklang.

Das Wort Reduktion führt uns übrigens ganz von selbst noch auf eine andere Spur, die ebenfalls zum Verständnis der Kunst Siecks beitragen dürfte. Man wird nämlich unschwer das dekorative Element bemerken, das trotz dem primären Realismus Siecks allen seinen Arbeiten eigentümlich und gemeinsam ist. Das stark Zeichnerische seiner Vortragsweise mag diesen Eindruck vor allem erzeugen; aber auch die Flächenbehandlung, die straffe, horizontale und vertikale Gliederung der Bildfläche und nicht zuletzt der dünne, nichts weniger als impressionistische Farbauftrag weisen darauf hin. Und es kann kein Zweifel bestehen, daß Sieck, der ja in kunstgewerblichen Arbeiten (z. B. in Entwürfen für die Nymphenburger Porzellanmanufaktur) seine Eignung für Dekoratives bereits praktisch erprobt hat, für landschaftliche



RUDOLF SIECK AM SIMSEE

Wanddekoration großen Stils durchaus der rechte Mann wäre. Doch ginge es natürlich viel zu weit, in seinen Bildern etwa nur Vorarbeiten zu solchen möglichen Aufträgen der Zukunft zu sehen. Was er bis jetzt geschaffen hat, behält unter allen Umständen seinen eigenen und eigentümlichen Wert im Rahmen der zeitgenössischen Landschaftsmalerei und wird, selbst wenn wir vom Gegenständlichen und vom Gefühlsmäßigen absehen wollen, schon wegen der reizvollen und pikanten Mischung aus Realismus und Stilismus stets Freunde und Bewunderer finden.

Im übrigen gibt es nur wenige Maler, deren Arbeiten so sehr für sich selbst sprechen und im einzelnen so wenig eines Kommentars bedürfen wie gerade die von Sieck. Daß er mit Vorliebe die oberbayerische Voralpenlandschaft, hauptsächlich die des Chiemgaus, schildert, ist bekannt und für jeden Kenner dieser Gegenden ohnehin sofort offensichtlich. Und es ist ganz interessant, zu beobachten, wie dieses Oberbayerische so sehr vom Wesen Siecks Besitz ergriffen hat, daß er auch dann, wenn er zufällig einmal anderswo ein ihm zusagendes Motiv malt, doch nur eine Variante seiner Heimatbilder gibt. Ob man seine Aquarelle (Wasserfarben-Temperabilder) oder seine Ölbilder vorziehen soll, dürfte Sache des persönlichen Geschmacks sein. Immerhin kann nicht geleugnet werden, daß in den Aquarellen die Zartheit der Naturauffassung Siecks sich doch noch liebenswürdiger und unmittelbarer gibt als in den Ölbildern. In letzteren hat dafür allmählich das Männlich-Kraftvolle in der Natur Siecks über gewisse, zuweilen fast frauenhaft weiche Stimmungen gesiegt, die ihn früher öfter beherrschten; und so ist ein Ausgleich geschaffen, über den der Betrachter, der den Gewinn davon hat, sich nur freuen kann.

Richard Braungart



RUDOLF SIECK — VORFRÜHLINGSTAG



RUDOLF SIECK CHIEMSEEBUCHT



LEO VON KÖNIG — BEIM FRÜHSTÜCK

LEO VON KÖNIG

Vor einigen Monaten veranstaltete die „Berliner Secession“ eine Bildnisausstellung, die Werke aus den letzten sieben Jahrzehnten enthielt. Große kunsthistorische Entdeckungen wurden bei der Gelegenheit nicht gemacht, aber in einer Hinsicht war die Ausstellung doch recht lehrreich. Sie zeigte den fundamentalen Unterschied, der in der Auffassung und Gestaltung des Bildnisses zwischen den heutigen Malern und jenen Porträtisten besteht, die vor zwei Menschenaltern tätig gewesen sind. Vor den älteren Bildnissen stand der Betrachter ganz unter dem Eindrucke der Persönlichkeit des Dargestellten. In dem Bestreben, das Modell streng sachlich wiederzugeben, gingen die älteren Maler so weit, ihre künstlerische Individualität nach Möglichkeit zu unterdrükken. Die Porträts unterschieden sich eigentlich nur durch die Grade des malerischen Könnens und durch feinere Nuancen der einzelnen „Handschriften“ voneinander. Kam man dann in die Säle, die den lebenden Bildnismalern eingeräumt waren, so bot sich dem Betrachter mit einem Schlage ein ganz anderes Bild dar. Den meisten Künstlern schien das Porträt nur ein Anlaß zu sein, sich mit Problemen des malerischen Stils auseinanderzusetzen; man hätte vor den Bildnissen einen Laien vortrefflich über das Wesen der akademischen Malweise, über die Absichten der Impressionisten oder der neuesten Malergeneration aufklären können. Porträtähnlichkeit im realistischen Sinne war oft nicht einmal angestrebt worden; die Maler sprangen mit dem Modell höchst souverän um und stellten ihr persönliches Erlebnis dar. Sie verfuhren so, wie es die großen Bildnismaler immer getan haben, denn der paradoxe Satz, daß ein guter Porträtist stets sich selbst por-



LEO VON KÖNIG — BILDNIS EINER GELÄHMTEN DAME



LEO VON KÖNIG DAMENBILDNIS

trätiert, enthält etwas Wahres. Wenn Rembrandt oder Holbein einem Modell gegenübertraten, so löschten sie dessen unbedeutende Individualität im Bilde aus und Rembrandt verlieh dem Porträt eines Bettlers oder einer Magd etwas von seiner tiefen Innerlichkeit und von seiner großen Seele, ebenso wie Holbein — mochte ihm nun ein Kaufherr, ein englischer Höfling oder ein Humanist sitzen — immer nur ein Abbild seines eigenen beherrschten, kühlen, stolz abweisenden Wesens gab. Dieses selbstherrliche Umgestalten des Menschen nach dem eigenen Bilde dürfen sich auf die Dauer nur die ganz großen Genies gestatten. Ist die Schöpferkraft des Künstlers nicht stark, seine Persönlichkeit nicht bedeutend, so gerät seine Bildniskunst rasch in eine stereotype Manier hinein. Das Interesse des Betrachters an den routinierten Porträts erlahmt sehr bald und seine Anteilnahme wendet sich nun der Persönlichkeit des Dargestellten zu. Hier versagt aber das Bild, denn auf Porträtähnlichkeit, ja oft sogar auf Charaktereigenschaften des Dargestellten hat der Künstler kaum geachtet. Der ideale gute Porträtmaler – sofern er nicht eins der wenigen ganz überragenden Genies ist — wird also jener Künstler sein, der das Streben altmodischer Meister nach einer sachlichen und erschöpfenden Porträtähnlichkeit mit kultivierter persönlicher Auffassung verbindet, der weder in unfreie und ängstliche Naturnachahmung verfällt, noch sich allzu subjektive Extravaganzen gestattet. Diesen guten Porträtisten, die heute recht selten sind, darf der Berliner Leo von König zugezählt werden.

Im Laufe der letzten Jahre sah man Werke Leo v. Königs in der alten Secession und im Kunstsalon Schulte, in der „Großen Berliner Kunstausstellung“ und in der „Berliner Secession“, und seit kurzem besitzt auch die Nationalgalerie ein Werk seiner Hand. Wenn sich die Bilder in den fortschrittlichsten Ausstellungen wie im konservativsten Milieu gleich gut behaupteten, obwohl der Künstler sich niemals den besonderen Verhältnissen angepaßt hatte, so beweist das, daß sie absolute Eigenschaften besitzen, die über eng umgrenzte Absichten vereinzelter Kunstrichtungen hinausgehen. In



LEO VON KÖNIG — FRÄULEIN HARDY



LEO VON KÖNIG — VATER DES KÜNSTLERS



LEO VON KÖNIG IM BOHÈMECAFÉ



LEO VON KÖNIG SKIZZE EUROPA

jenem Kunstmilieu, wo von einem Bildnis vor allem Ähnlichkeit und treffende Charakterisierung gefordert wird, bewährten sie sich durch die sachliche und eindringliche Wiedergabe der Dargestellten, und dort, wo man auf gegenständlichen Bildinhalt, also auch auf Porträtähnlichkeit, keinen allzu großen Wert legt, erregten sie Aufmerksamkeit durch die gepflegte und geschmackvolle Art der Malerei.

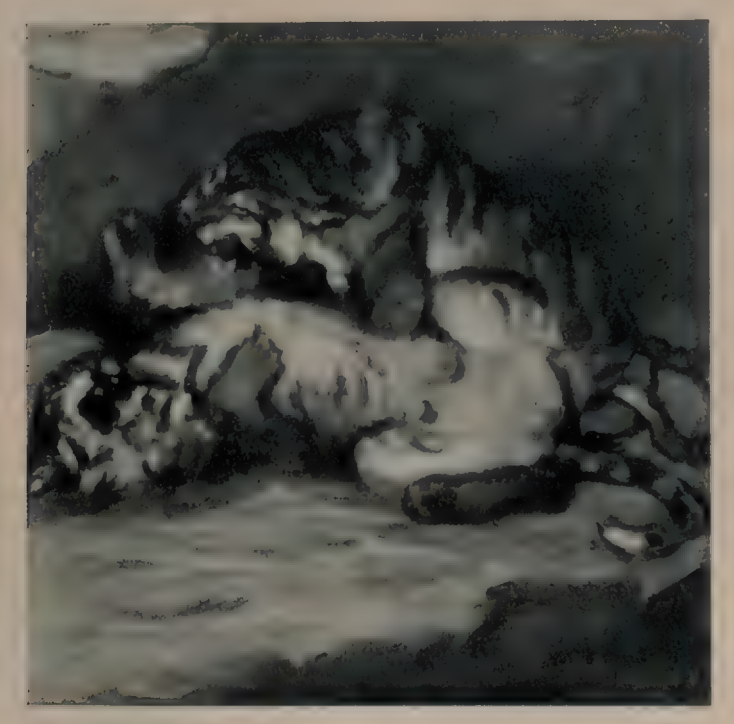
Der Künstler hat sein gediegenes malerisches Können durch das Studium der alten Meister, vor allem der großen Spanier, verfeinert. Anregungen, die er durch die großen französischen Maler des 19. Jahrhunderts erhielt, sind ebenfalls unverkennbar. Mit anekdotisch belebten Bildnisgruppen, die man „Im Bohèmecafé", „Beim Frühstück", „Lektüre" benennen könnte, schuf Leo von König vor einer Reihe von Jahren impressionistische Gemälde von bleibendem Werte. Auch heute, wo wir nicht mehr unbedingt auf die impressionistische Sehweise eingestellt sind, wirkt die Malerei, die Bildstellen bald flott und geistreich hinskizziert und andere Teile, wie etwa Gegenstände auf einem Tisch, mit lustvollem Behagen weich und voll herausmodelliert und das Ganze harmonisch zusammenzuhalten weiß, frisch und schön. Erinnern solche Werke entfernt an Bilder Manets, so denkt man vor manchen Bildnissen an Corot'sche Porträts, ohne daß hier wie dort eine bewußte Nachahmung oder gar eine sklavische Abhängigkeit zu konstatieren wäre. Die meisten Männer und Frauen, die König zu malen hatte, gehören der besten Gesellschaftsschicht an. Es erforderte starke Selbständigkeit und sicheren künstlerischen Takt, um der Gefahr zu entgehen, beim Porträtieren in jenes konventionelle vornehme Bildnisschema zu verfallen, das von van Dyck an über die englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts bis in die neueste Zeit für Menschen dieser Schicht angewendet wurde. Bei den Frauenbildnissen, die den Namen Leo v. König vor allem bekannt gemacht haben, verzichtet der Künstler von vornherein auf die billigen Effekte, die sich durch die Andeutung eines mondänen Milieus und durch bunte und reiche Toiletten erzielen lassen. Die Zurückhaltung, die sich der Künstler im vollen Bewußtsein seines Könnens auferlegt, geht so weit, daß er sich bei vielen Bildnissen auf das gleiche simple Kompositionsschema und auf die gleiche Farbengebung, die nichts weniger als blendend und heiter ist, beschränkt. Die ruhige Haltung der sinnend vor sich hinblik-

kenden Frauen, die das Antlitz mit einer zaghaften Wendung dem Beschauer zukehren oder sanft neigen, ist von so vornehmer und edler Art, daß die stillen Werke das Wesen einer Dame eindringlicher zur Geltung bringen als es das eleganteste Salonbildnis vermöchte. Daß der Künstler mit seinen diskreten Mitteln nicht nur zarte und weiche Frauentypen zu erfassen vermag, sondern auch den durch Leid vertieften Seelenzustand eines Menschen gestalten kann, beweist das in seiner verhaltenen Innerlichkeit wuchtig und groß wirkende Gemälde einer gelähmten Frau.

Leo v. Königs malerische Behandlung der glatten Gewänder ist breit, weich und fließend; die Hände mit den lose ineinandergefügten gelenkigen Fingern sind locker und lebendig hingemalt. Die Partien des mit liebevoller Sorgfalt durchgemalten Kopfes weisen einen verblüffenden Reichtum an scharf beobachteten Nuancen auf, die ebenso fließend und leicht wie präzis und knapp hingesetzt sind. Trotzdem ist in Zeichnung und Farbe der Eindruck einer fatalen Gegenständlichkeit vermieden; die farbigen Erscheinungen sind in dunkle, schwere Töne, unter denen tiefes Blau und gedämpftes Grün die koloristische Haltung des Bildes bestimmen, umgesetzt.

Alle diese Werke haben Leo v. König den Ruf eines ausgezeichneten Porträtisten verschafft und er mußte sich gelegentlich der Bildnismalerei mehr zuwenden, als es ihm lieb sein mochte. Erst in der letzten Zeit kam er dazu, in größerem Umfange freie Kompositionen zu schaffen. Den lebhaften und farbigen Motiven entsprechend sind diese Schilderungen von Kämpfen, von Fabelwesen, wilden Tieren oder phantastischen Meeresbewohnern leidenschaftlicher und erregter als die Bildnisse. Mitunter noch allzu erregt, allzu zerfahren und aufgelokkert. Aber einige Entwürfe und fertige Gemälde der jüngsten Zeit lassen erkennen, daß wir auch auf diesem Gebiete von Leo v. König noch Wertvolles zu erwarten haben.

E. Plietzsch



LEO VON KÖNIG — TIGER



LINDA KÖGEL ALTARBILDER IN DER LISTER KIRCHE

DIE WANDBILDER DER LISTER KIRCHE

Die Erneuerung und Weiterentwicklung der dekorativen Malerei gehört zu den bleibenden Verdiensten der Moderne. Sie setzte sich aber ungleich langsamer und schwieriger durch als das gleichzeitige Staffeleibild, da es ihm an den entsprechenden Aufgaben fehlte. An derart begabten Künstlern mangelte es keineswegs: Stuck, L. Herterich, Volz, Hölzel, Leistikow, L. v. Hofmann, um aufs Geratewohl nur ein paar Namen zu nennen. Dem vorhandenen Drange einigermaßen zu genügen, griff man zum dekorativen Tafelbild, so die Dachauer und später die Scholle. Den nächsten Gewinn hatte die Illustration; Blätter wie „Jugend“ und „Simplicissimus“, dann die auferstehende Buchkunst. Erst im letzten Jahrzehnt wurde es besser, wesentlich gefördert durch die allgemeine Richtung der Malerei, die wiederum mehr die Form und den straffen Bildbau pflegt. Auch hier wirkt aber im tatsächlichen Wandbilde die allzulange Oberherrschaft des Staffeleibildes verderblich nach: von den Ausstellungen gewohnt, in rücksichtslosem Wettkampf sich durchzusetzen, fehlt dem Maler das Gefühl für die notwendige Ein- und Unterordnung des dekorativen Werkes.

Um so bedeutungsvoller ist es, daß Linda Kögel schon im Anfang des Jahrhunderts den richtigen Weg fand. Zuerst in der Ausmalung der München-Schwabinger Erlöserkirche (1904) und im folgenden Jahr in der Dorfkirche von List, die inzwischen Vorstadt von Hannover geworden. An der ersten Aufgabe, die 40 qm umfaßte, schnell und bedeutend gewachsen, durfte sie sich an eine innerlich und äußerlich größere mit vollem Recht wagen. Leider blieb der Künstlerin die endgültige Ausführung durch schwere und lange Krankheit versagt. Das Werk ist über seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung hinaus wegen seiner selbst beachtenswert.

Zuvörderst galt es unter dem Gesichtspunkt des Chorbildes für die Wände, Einrichtung und Ornamente die einheitliche Färbung zu schaffen: die Holzdecke mit freiliegenden Balken wurde blau getönt, die Emporen dunkel gebeizt, das Gestühl grünbräunlich, das Chorgewölbe tief himmelblau mit Sternen bemalt. Die steingraue

Wand gleitet aus den silberig irisierenden Tönen der Fensterrahmung ins Licht über. Der jahrtausende alte Grundsatz guter Wandmalerei kennzeichnet diese Anlage: wenige Farben werden zu einem harmonischen Akkord geeint, der in den Bildern seine klangvollste Fülle erreicht. Dadurch verbinden sich diese mit der Gesamtheit des Raumes und schaffen ihm den malerischen wie geistigen Höhepunkt.

Über diese entscheidende Vorstimmung hinaus waren noch peinliche Schwierigkeiten zu meistern, die in der Lage des Hauptbildes beschlossen sind. Von oben her blendet das starke Licht der Fenster, andererseits wird gerade das Mittelfeld tief beschattet. L. Kögel überwand diese ungünstige Situation durch die Anlage einer niedersächsischen Halle, die von oben Licht erhält. Dämmerung dringt von der Landschaft herein und wird durch das feste Gefüge des Holzverbandes gleichsam gerahmt. Zugleich wirkt das Konstruktive des Raumes fort und schafft klare Dominanten für den Bildbau. Leuchtende Freskofarben sollten die Herrschaft des Ganzen sichern und erhöhen. Da eine Landschaft gewünscht war, erweiterte sich die Komposition nach rechts und links um ein Bedeutendes. Auch hieraus wußte die Künstlerin eine Steigerung des Hauptwerkes zu gewinnen, im Sinn von dessen Vorbereitung und Ausklang. Mit den Vorfahren der Lister, die in die Abendmahlsbeziehung gebracht wurden, war für Christus und die Jünger eine altertümliche Tracht nahegelegt, die ohne Künstelei stilvolle Gewandung ergab und das Ganze in eine geschichtlich verklärte Sphäre erhob. Die Überlebensgröße der Gestalten, die aus Gründen wirksamer Deutlichkeit notwendig wurde, fügte sich dem Maßstab des Raumes harmonisch ein. An den vorderen Seitenwänden klingt die Darstellung nach der Kirchhalle aus und gewinnt den Zusammenhang mit dem unmittelbaren Leben: durch Bilder des freudigen Werdens und leidvollen Vergehens. Beide im innern Zusammenhang mit der hohen, tröstlichen Macht des Herrn, der selber Leben und Sterben zu einem verklärten Gesamtwerk bezwang. Das For-



LINDA KÖGEL — KARTON ZUM ABENDMAHL (ALTARBILD IN DER LISTER KIRCHE)



LINDA KÖGEL — FRESKO. LINKES TEILBILD AUS DEM ABENDMAHL IN DER LISTER KIRCHE

male und Inhaltliche klingt im Bild, dieses mit dem Raum zusammen.

Eigenhändige Leistungen der Künstlerin sind die beiden Fresken links und rechts vom Abendmahl, sowie dessen zwei äußerste Gestalten. Die Hauptgruppe hat Horrmeyer nach dem Karton und den Farbenskizzen von Linda Kögel in Tempera ausgeführt; den Taufgang und die Tröstung malten nach gleichen Vorlagen die Fräulein Müllenstiefen und Büchsel in Tempera.

Die Hauptkraft sammelt sich naturgemäß im Abendmahl. Unzählige Male wurde es seit der altchristlichen Zeit dargestellt, bis Lionardo die endgültige Lösung gefunden zu haben schien. Nach ihm wird es mittels des Raumes vielfach neu abgewandelt. Verhältnismäßig selten, meist im Zusammenhang mit dem Kommuniongedanken, wie bei Fiesole, findet sich der Wechsel sitzender, kniender und stehender Gruppen. Hier ergibt sich dieser Rhythmus ungezwungen aus der architektonischen Umgebung. Sie ermöglicht die Vertikaleinfügung des Bildes in die Höhenrichtung des Chores und mildert die überlange Horizontale des Tisches. Der Gesamtkomposition erstehen aus dieser Anordnung wirksame Zäsuren, die des Herrn ruhige Erhabenheit gegenüber den ergriffenen Jüngern noch mehr betonen. Wohl deshalb hat der ursprüngliche Entwurf eine entsprechende Änderung erfahren. Außerdem hebt sich Christus durch die offene Türe von dem dunklen Hintergrund noch besonders ab. Hoheitsvoll und ergeben zugleich verkündet er seinen blutigen Hingang, zu dessen Gedächtnis er das Abendmahl einsetzt. — Daher die wehmütige und andächtige Stimmung der um ihn Versammelten. Ihr nordisches Gepräge steigert sich zu allgemein menschlicher Größe, der die gefühlsdurchdrängten Gebärden überirdischen Ausdruck verleihen. Zu den Seiten dehnt sich das niedersächsische Land in österlicher Frühlingsstimmung: links Birken und dunkle Heide, rechts Lindenbäume und Weideland. Schwebenden Schrittes eilen Mädchen im Konfirmandenalter herbei, mit den Knaben zur gesammelten Schar werdend. Der Abendmahlsraum wandelt ihr Schreiten zum scheuen Nahen, ja gebannten Schauen, das im rührenden Händefalten des Kindes Gebet wird. Rechts harren



LINDA KÖGEL — FRESKO. RECHTES TEILBILD AUS DEM ABENDMAHL IN DER LISTER KIRCHE

die Älteren der geheimnisvollen Gabe oder gewinnen aus der Lesung des göttlichen Wortes die Vereinigung mit dem Höchsten. Zwischen ihnen ersteht unter jugendlichen Kirchgängern allmählich eine weihevolle Erwartung.

Der Taufgang zeigt in einem tiefempfundenen Familienbild die menschlichen Lebensstufen, gehoben von der Weihe eines bedeutungsvollen Weges. Das Spitzbogenfeld verliert seine Straffheit und wird unter dem beseligten Flügelschlag des Engels zur Bekrönung der unteren Szene; wie ein Jubelton schwebt es über dem neuen Erdenpilger. Anders wirkt das Bogenfeld gegenüber dem Leid und Mitleid edler, aufrichtiger Frauen. Ihnen wird es ein entschiedener Hinweis nach der Höhe. Erscheinungsmäßige Engel lassen wie aus leise geöffneter Himmelspforte beruhigende Klänge zart ertönen.

Überschauen wir das Ganze noch einmal auf seinen Zusammenklang, so werden wir deutlich den edlen, weihevollen Rhythmus inne, der es durchwebt. Von links strömt er, immer gemessener und ruhiger werdend, in wechselnden Gruppen nach der geheimnisvollen Halle; hier wogt in jeder Gestalt verhaltene Ergriffenheit, an den Enden sich gleichsam aufstützend, zusammenfassend, verankernd. Nach rechts nehmen die Vertreter der christlichen Gemeinde die Bewegung wieder auf und lassen sie verklingen. Die hoch aufgerichteten Seitenbilder stehen unter sich im Kontrast, fügen sich aber durch die gleiche Bestimmung, das mittlere Triptychon zu rahmen, harmonisch ins Ganze, wie sie sich geistig als Anfang und Ende zusammenschließen.

Wenn irgendwo, hat die Bemalung des Kirchenraumes über die schmückende Leistung hinaus die Bestimmung, „die Wände zu beseelen"; auch diese höchste Forderung hat Linda Kögel erfüllt. Eine tiefe Religiosität erfüllt ihre edlen Menschengestalten und deren Stimmung. Damit fügt sich ihre Schöpfung letzten Endes jener Richtung ein, die aller Zeit in besonderem Sinn hohe Kunst war und bleiben wird, der religiösen Kunst. Unter den wenigen neuzeitlichen Werken, die dieser Würde gerecht werden, steht der Apsisschmuck der Lister Kirche.

Jos. Popp



LINDA KÖGEL TAUFGANG



LINDA KÖGEL TRÖSTUNG



LINDA KÖGEL — FRESKO IN DER LISTER KIRCHE

EUGEN NAPOLEON NEUREUTHER

Unter dem 24. April 1837 schrieb Neureuther aus Rom: „Für das Fach der Arabeske ist hier außerordentlich viel Schönes, denn die Häuser, welche zum Teil wie halboffen sind, die anstoßenden Gärten, Treppen, Altane und Dächer, auf denen wieder Galerien, die vielen Springbrunnen, Obelisken und Tempel, Säulengänge und Höfe, alles ist eine große Arabeske, belebt von vielen der schönsten Gruppen."*) Der Künstler war anders als die meisten seiner Zeitgenossen als eine schon sehr entwikkelte Persönlichkeit nach Rom gekommen, die die Welt mit fertigem Auge betrachtete. Er hatte den besten Teil seines Lebens hinter sich und sein Name bedeutete ein bestimmtes Stück Kunstgeschichte, da er durch seine Kunst den Begriff der Arabeske ganz wesentlich erweitert hatte. Er verstand darunter mehr als ein flächenschmückendes Ornament, das man zeichnet, um einem Formtrieb zu genügen, er bildete die Arabeske um zu einem Ausdrucksmittel der Komposition, indem er Figuren und Gruppen durch sinnreiche Schlingungen der Linie miteinander verkettete und jede Illustration noch um den Reiz des Festlich-Dekorativen bereicherte.

Neureuther, geboren 1806, war früh gereift. Mit 23 Jahren gab er jene „Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen" heraus, die des Dichters uneingeschränkten Beifall fanden und den Künstler mit einem Schlage berühmt machten. Sie schienen von den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Maximilians beeinflußt, unterschieden sich aber im Stile ganz und gar von dem Dürerschen Pflanzenornamant durch ein viel unmittelbareres Hinarbeiten auf das Naturalistische. Neureuther vermag die Pflanzen nicht zu einem Ornament zu stilisieren, sondern er pflückt die Blumen wie sie wachsen und windet blühende Kränze

*) Aus Neureuthers unveröffentlichten Papieren, abgedruckt in dem im Verlag von Hugo Schmidt, München, erschienenen „Neureuther-Album" von E. W. Bredt, auf das wir hinweisen und dem wir auf Grund freundlichen Entgegenkommens des Verlags unsere Abbildungen S. 302—304 entnehmen.



LINDA KÖGEL FRESKO IN DER LISTER KIRCHE

daraus. Auf dem Titelblatt zum 3. Heft der Randzeichnungen (Abb. S. 304) sind die beiden phantasievollen Bäumchen, die das Blatt beidseitig rahmen, in einem reichen Wiesenboden verwurzelt und sie werden zugleich als Naturerscheinungen und als Ornamente empfunden.

Nach dem ersten großen Erfolg lebte der Künstler noch ein halbes Jahrhundert (bis 1882), aber seine weitere künstlerische Entwicklung brachte keine Überraschungen mehr: In seiner Zeichnung überwucherte das bildliche-inhaltliche Moment der Illustration immer mehr das ornamentale-stilistische der Arabeske. Der literarische Geschmack des Künstlers wandte sich von Goethe ab zum Romantischen. Es entstanden große Radierungen zu deutschen Märchen und zu dramatisch-wilden Balladen Bürgers, zur „Leonore" und zur „Pfarrerstochter von Taubenheim". Die zarten Lineararabesken der „Randzeichnungen" haben sich zu üppigen Schlinggewächsen ausgewachsen und umranken architektonische Festdekorationen. In dem Rahmen der Architektur spielen sich die einzelnen Szenen einer Erzählung oder wie auf dem Aquarell zum Aschenbrödel von 1846 (Abb. S. 302) eines Märchens ab. So ein Blatt wie das Aschenbrödel ist immer sehr stimmungsvoll, sehr poetisch erfunden und doch ist es im Eindruck nicht ganz rein, indem der kunstgewerbliche Geschmack weniger zur naiven Anspruchslosigkeit des Märchens passen will als zu dem opernhaften Gestus, mit dem es hier erzählt wird.

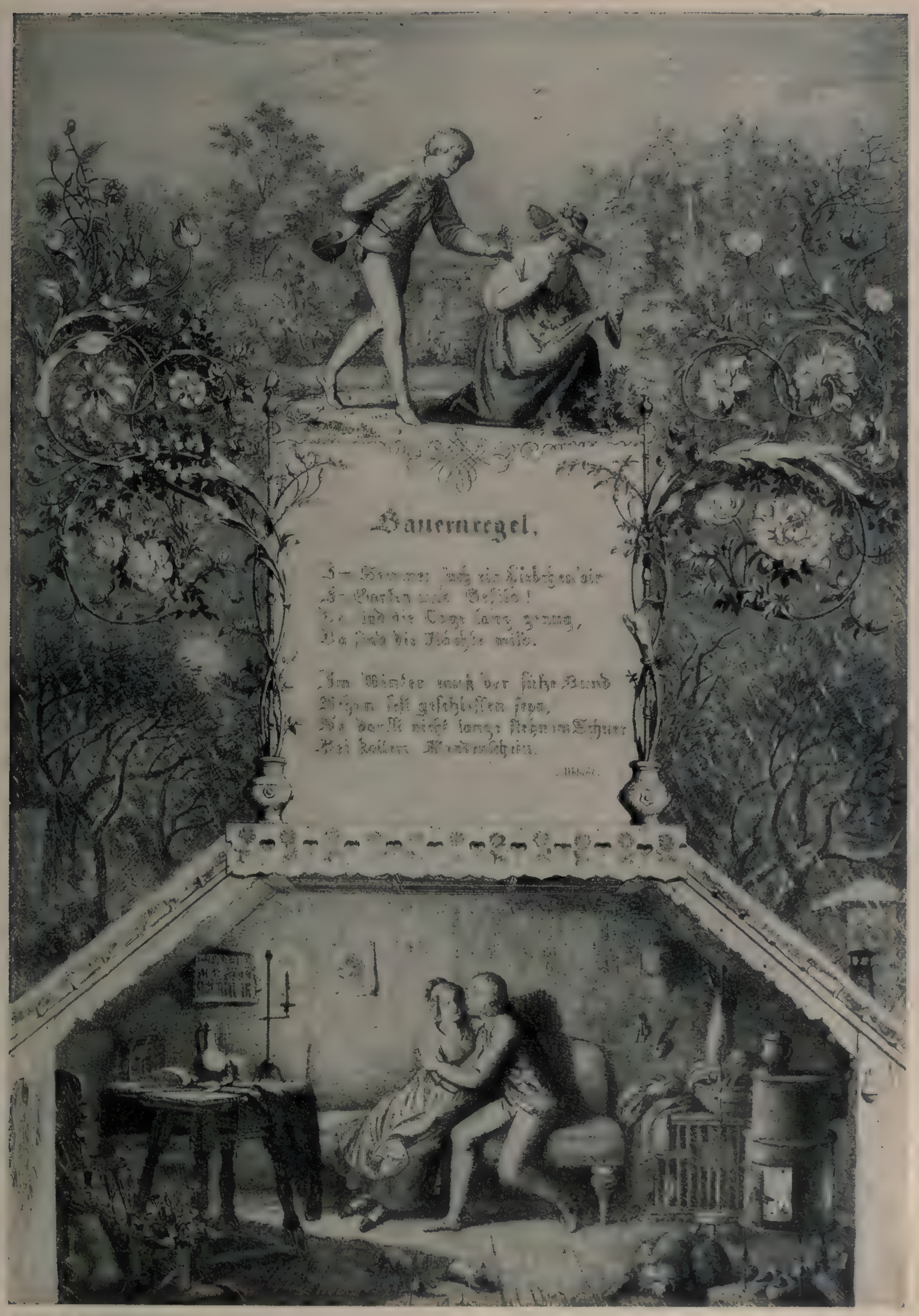
Seit Neureuther in der Jugend zu einer Sammlung von „Schnadahüpfln" anmutige Zeichnungen entworfen und den Dialekt dieser Volkspoesie eigenartig getroffen hatte, kam er auf bäuerlich-bürgerliche Themata immer wieder zurück. Er besaß das Maß gesunder Sentimentalität, mit dem das Volk nun einmal menschliche Alltagserfahrungen, Liebe, Schmerz, Frühling und Tod zu verklären liebt. Seine Zeichnung zur „Bauernregel" Uhlands (Abb. S. 303), in der genrehaften Ausmalung des winterlichen Glückes vielleicht etwas zu schwer und zu umständlich, gibt doch in der ganzen Anlage und besonders in der Entfaltung der reifen Sommerblumenranke ein lebensvolles Beispiel, wie das Wort des Dichters in ein Bild umzusetzen sei.

Ulrich Christoffel



EUGEN NEUREUTHER — HANDZEICHNUNG

Aus „Neureuther-Album", Verlag Hugo Schmidt, München



EUGEN NEUREUTHER HANDZEICHNUNG

Aus „Neureuther-Album", Verlag Hugo Schmidt, München


Randzeichnungen
zu
Goethe's
Balladen und Romanzen
von
Eugen Neureuther
Drittes Heft.
1829.



ADOLF VON MENZEL — DAME IM SESSEL, BEI LICHT LESEND



MORITZ VON SCHWIND — SCHLAFENDER JÄGER

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

DEUTSCHE ZEICHENKUNST IM 19. JAHRHUNDERT IN DER NATIONALGALERIE BERLIN*)

Die Zeichnung ist der Brief des bildenden Künstlers. Eine unmittelbare Niederschrift, durch keine rationelle Zwecksetzung bestimmt. Die Literaturgeschichte hat dieses Element stets strenger dem Lebensbau der Schaffenden eingegliedert. In der Malerei blieb es lange eine Geschmacksangelegenheit in den Augen der Sammler — wenngleich auch eine der vornehmsten, die sich um Kunst bemühte. Was dann die „historische" Kunstgeschichte mit den Zeichnungspublikationen befolgte, war Komplettierung des Studiums der Gemälde. Erst langsam — und nicht zuletzt durch die Umstellung des Interesses auf das Psychologische im Schaffen, welches der Impressionismus nach sich zog —, wurde die Zeichnung zum ungetrübtesten Quell künstlerischen Verständnisses. Ohne Frage eine bedeutende Verfeinerung des nachempfindenden Aufnehmens, das in manchen Augenblicken gleichsam in das Tempo des Gestaltens sich hinaufzufiebern vermag. Ohne Frage aber auch eine gewisse Gefahr für die Stetigkeit der Willensenergien der Künstler selbst, die sich schon in der bloßen „Äußerung" verstanden fühlen, wie auch für die Genießenden, die den bloßen Reiz an die Stelle des Erlebnisses setzen könnten.

Auffällig bleibt aber, daß trotz jenen Empfänglichkeiten für das subjektive Empfinden, welche den Kunstliebhabern heute näher liegen als die Erkenntnisse historischer Relationen, die Zahl der Zeichnungssammler, wenigstens auf dem Gebiet der modernen Kunst, verschwindend klein ist gegenüber den Sammlern moderner Graphik. Es war daher eine kluge Tat Ludwig Justis, des Direktor der Nationalgalerie, dem reichen Schatz deutscher Zeichnungen eine Wahl von hundert Blättern zu entnehmen, sie im Vorsaal zur Abteilung der Zeichnungen, die jetzt im Kronprinzenpalais untergebracht ist, aufzuhängen und zur Förderung ihres Verständnisses einen großangelegten Führer*) beizugeben, der diese hundert Typen eingehend behandelt. Durch diese Isolierung wird der Ge-

*) Den Reproduktionen unseres Aufsatzes liegen die Lichtdruckwiedergaben aus dem Tafelwerk über die Handzeichnungen der Nationalgalerie, die wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages Julius Bard in Berlin benützen, zugrunde.

*) Auf 180 Seiten mit hundert Abbildungen gibt Justi hier nicht nur einen Begleittext, sondern ein Stück Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts, das in der scharfen Akzentuierung der Probleme und der sicheren Darstellung eine der instruktivsten Galerieveröffentlichungen darstellt. (Verlag Julius Bard, Berlin.)



PETER VON CORNELIUS *Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin* KREUZABNAHME

schichte der deutschen Kunst ein Kapitel angehängt, das, wie die Briefsammlung bei manchen Dichtern Deutschlands, das große Werk in seiner Geschlossenheit in Gefahr bringen kann. In der Tat trägt die deutsche Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts Gestaltungsenergien, Formenprobleme und nicht zuletzt Geschmack an die Oberfläche, die im großen Werk nicht so rein sich spiegeln. Wie auch immer das Material der Zeichnung sich mit Zweck, Person, Zeit usw. ändern mag, es verliert weit mehr als in der Malerei den Wert des Technischen. Es wird Element der Formgebung. So rückt die Zeichnung unwillkürlich näher an das Vermögen, das der Graphik im 19. Jahrhundert einen hohen selbständigen Wert gegeben hat: das Vermögen, die Formengebung nicht nach der sog. Konzeption des Ausdrucks marschieren zu lassen, sondern im Ausdruck als seine Anschauungsform à priori wirksam zu fühlen. So trennte die graphische Kunst Formengebung und Technik. Und die Zeichenkunst erscheint als die vierte graphische Kunst.

Besonders kann die Kenntnis der Zeichnungen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts das allgemeine Werturteil über diese Zeit heben. Sie geben nicht nur die ersten Triebe in freierer Enthüllung, sondern auch schon die logische Konsequenz in der Ausformung des Bildwillens, der in der Maltechnik — dem eigentlichen Ehrgeiz dieser Zeit in der Formgebung — als leblose Unterlage, als Vorzeichnung erscheint. Denn wie immer man die Kartonzeichnungen Peter Cornelius zum Canpo Santo in Berlin als Zeichnungen bewerten mag, der Rest als Malunterlage bleibt ihnen haften. In der schönen Zeichnung zur Beweinung Christi (Abb. S. 306), die seiner ersten römischen Zeit entstammt, gewinnt die Umrißlinie eine graphische Selbständigkeit. Selbstverständlich sollte sie sich später zweckvoll für die Farbkörper bereit halten. Diese aber kamen ja erst später, sie waren nicht anschaulich wirksam in der Zugkraft dieser Linien, die sich noch frei fühlen. Und ihre scharfe Intelligenz, mit der sie die Großkurvigkeit der Form erzwingen, geht in die sinnliche Wirkung von



JOHANN CHRISTIAN REINHART — IDEALLANDSCHAFT

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin



KASPAR DAVID FRIEDRICH SELBSTBILDNIS

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

stahlartigen Spannungen über. Bei der großen Landschaft von Johann Christian Reinhart (Abb. S. 307) ist Feder und Pinsel, Sepia und Tusche nicht sinnlich als Träger einer malerischen Form gefühlt worden. Sie unterstehen ganz der kompositionellen Klärung der Massen, die den Wert des Blattes ausmachen, und die Zeichnung wird ein kleines Gemälde. Das Technische drängt sich leise vor. So vermag auch die kostbare Zeichnung von Schnorr von Carolsfeld, die das schöne Idyll des Besuches der Eltern des Johannes bei den Eltern Jesu ganz mit dem Empfindungsleben von Dürers Marienleben erfüllt, nicht wie Cornelius Umrißgestaltung psychologischer Antrieb zu werden, das Schaffen nachzuerleben. Die Zeichnung ist selbst Bild und trägt Oberflächenreize, die seine Malerei nie aufzuweisen hat. Es gibt hier lichte blonde Tonwerte in der Sepia, die in der beweglicheren Materie der Ölfarbe in bezug auf Nuancen nicht



KARL PHILIPP FOHR ANSICHT VON TRIENT

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin



GOTTFRIED SCHADOW — WEIBLICHES BILDNIS
Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

natürlich der historischen Entwicklung mit ihren bekannten Schulabgrenzungen des Klassizismus, der Romantik usw. Die Scheidungen liegen klar, und diese Form ist auch die praktisch objektivste. Allein es wird sich gerade dieser freiesten Gattung des künstlerischen Formens gegenüber empfehlen, ohne historische Relativitäten Kennerschaft zu erlangen. Die subjektiven Empfindungen, will sagen die Einstellung des Künstlers sind gerade hier so stark, daß sie erlebt werden müssen wie in der Musik. Es gibt in den Zeichnungen Caspar David Friedrichs wohl kaum zum zweiten Male einen Strich, der mit ähnlicher Formenenergie es dem alten deutschen Holzschnitt gleichtun möchte, als in seinem abgrundtiefen Selbstporträt (Abb. S. 308). Hier führt eine seltsam tiefgrübelnde Einstellung barocke Formenphantasien herauf, die man im anderen Werk vergebens sucht und die seiner klassizistischen Liniensprache, etwa in der Gewandfigur, nicht lagen.

Auch die Farbe vermag in den Zeichnungen eine besondere Rolle zu spielen. Mehr als das Aquarell trägt z. B. bei Menzel die farbige Kreide die Unmittelbarkeit seiner gezeichneten Form. Seine Pastellzeichnungen aus den fünfziger Jahren haben einen malerischen Stil, wie so frei kein Gemälde der Zeit. In ihnen hat sich die malerische Kraft der vierziger Jahre erhalten. Die lesende Dame bei der Lampe (Abb. geg. S. 305) übertrifft ähnliche Teile im Flötenkonzert, d. h. die Oberfläche bleibt in Bewegung, die Kühnheit der Gegensätze ist durch keine Komposition, die später kam und ein Arrangieren war beim Menzel der gleichen Zeit, abgeschwächt. So hat die Ölfarbe im Pinsel wohl Wolken gegenüber sich experimentell verhalten, wie es aus den Wolkenstudien der vierziger Jahre her bekannt ist. Wo aber hätte die flächige Farbe je eine fast dämonische Wildhaftigkeit im Elementaren erreicht, wie in der Zeichnung der Wolken über dem Garten des Prinzen Albrecht (Abb. S. 314). Jene Pastelle sind nicht wie seine Aquarelle kleine Gemälde, sie sind Zeichnungen mit jenem spezifischen — so paradox es klingen mag — graphischen Reiz. Mit dieser Kraft aus der Farbe heraus Erlebnis und Form zu gestalten, stand er in seiner Zeit allein.

gefühlt wurden. Schaut man von hier schnell zurück auf die prachtvolle Zeichnung des weiblichen Kopfes von Gottfried Schadow (Abb. S. 310), so besticht als Zeichnung neben der Anmut und Freiheit der Auffassung, die graphische Sicherheit die Technik, die nicht *nach* der Form, sondern vielmehr diese in einer schlagenden Einfachheit und Großheit zu erzwingen, entstand und die erst Manet später mit der lithographischen Tusche wieder erreichte. Schon die Gegenüberstellung dieser drei Beispiele, Schadow, Cornelius, Schnorr, mag zeigen, daß jedesmal neu das Auge des Betrachters fühlen muß, daß von der Kenntnis des historischen Werkes des Künstlers hier nicht allemal der Schlüssel gereicht wird. Das übrige Werk versinkt, die Beziehungen lassen aus, und es stellt sich ein der artistische Genuß des Genießenden und der psychologische des Kenners.

Die Aufstellung dieser hundert Blätter folgt



Mit Genehmigung des Verlages
Julius Bard, Berlin

FRANZ KRÜGER
PAUL UND AMALIE TAGLIONI



ANSELM FEUERBACH — KONZERT

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

Was etwa Krüger seinen Zeichnungen an Farbe gibt, ist Beigabe; ebenso Schwind, ebenso Rudolf von Alt und viele andere der Zeit. Bei allen Genannten hat die Farbe einen rein kunstgewerblichen Reiz. Sie gehört zum Reiz des Biedermeierauges, sie schmückt wie die Blume auf dem Porzellan. Das ist ihr Verhältnis zum Papierton. Nicht in ihrer künstlerischen Qualität, wohl aber in ihrem Anspruch als Zeichnung, erscheinen sie gegenüber den Zeichnungen aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts unpersönlich. Unpersönlich wie die Gemälde der Klassizisten. Zeichnung und Gemälde stehen bei den Klassizisten und Malern der Biedermeierzeit fast im umgekehrten Verhältnis. Ein Gemälde Krügers kann in all seiner handwerklichen Solidität persönlichere Reize entfalten, als manche Zeichnung. Hier zum ersten Male gewinnt die Farbzeichnung den Charakter eines leicht koketten Selbstzweckes. Kokett, weil sie im Verhältnis zum Papierweiß als Reiz auftritt, obwohl sie doch nichts weiter ist, als nicht zu Ende gemaltes Aquarell. Man könnte diese Farben auch in Buchstaben sich daneben notieren, was für Krüger oft genügte, da viele Zeichnungen solche Notizen tragen. Man mag aber bei einer Zeichnung von Carl Blechen, Faun und Mädchen im Gebüsch, die Farben zuerst nur als Auskolorierung empfinden, sie gehören aber dennoch einem Bildbau an, sind kompositionelle Char-

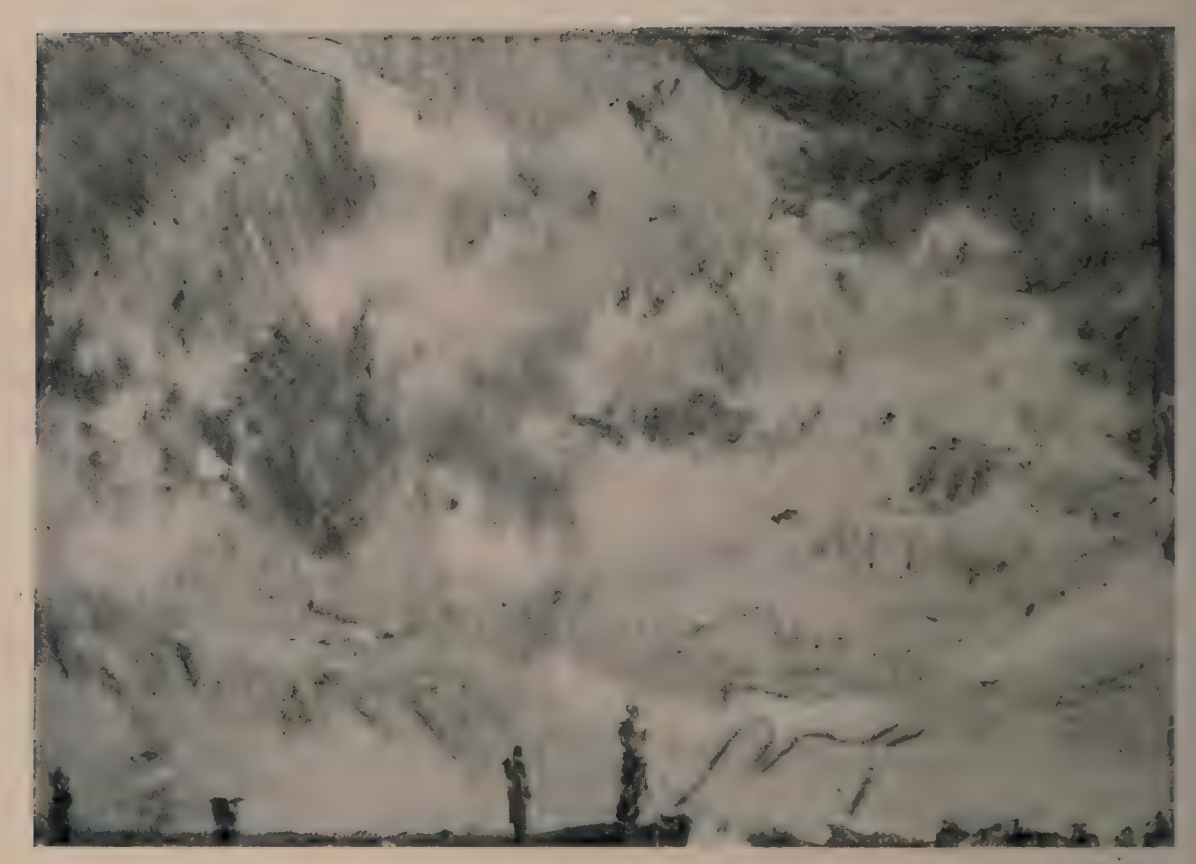


JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

DER BESUCH DER ELTERN DES JOHANNES BEI DEN ELTERN JESU

niere, um die Farbfläche des Bildes zu proben. Bei Blechen ist das Aquarell wirkliche Zeichnung, wie bei Menzel das Pastell. Ja es trägt in dieser durchsichtigen Farbmaterie Farbempfindungen Blechens zur Erscheinung, die für ihn oft charakteristischer sind, als jene Ölfarbennuancen, die ein retrospektierender Impressionismus in ihm entdeckte. Ganz ähnlich empfindet in unseren Tagen Erich Heckel in der schönen Zeichnung der farbigen Seestudie, d. h. Licht und Form als Farbe empfunden. Und Menzels Pastell hat erst in Liebermanns Pastellen eine Fortsetzung gefunden, bei gleicher Einstellung.

Bei keiner Gruppe sinkt die Zeichnung so auf den Wert eines bloß dienenden Gliedes herab wie bei den Deutsch-Römern. Und doch bilden sie gerade für den, der sie am wenigsten gewertet, aber am meisten geübt wissen wollte, für H. v. Marées, den intergrierenden Bestandteil unserer Vorstellung von seinem Schaffen überhaupt. Pidoll erzählt uns, daß er Studienblätter, Skizzen und Entwürfe, die sich massenhaft in seiner Werkstatt ansammelten, von Zeit zu Zeit



ADOLF VON MENZEL **WOLKENSTUDIE**

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

ohne weiteres verbrannte. Nur Zufall gewährte den heutigen Bestand. Marées war der Meinung, daß die Zeichnungen nur für den Künstler selbst da seien. Was er allenfalls denen zugestand, die er an seinem inneren Prozeß teilnehmen lassen wollte, das fordern wir heute mit der Vertiefung in das Leben der Zeichnung von der künstlerischen Allgemeinbildung. Eingangs wurden allerdings die Gefahren für den Künstler sowohl als für den Betrachtenden nicht verschwiegen. Allein nichts kann unsere Einstellung der Zeichnung gegenüber anders verfahren lassen. Und wollte uns heute etwa jemand Marées' Rötelzeichnungen vorenthalten, das Freieste, Stärkste was die deutsche Formphantasie in dem vergangenen Jahrhundert erzeugt? Wie rein und wie glücklich dieses Schaffen in seinem großen Wollen gewesen sein muß, können nur sie uns mitfühlen lassen. Mag auch der Endzweck des wandbeherrschenden Gemäldes sie lieblos beiseite geworfen haben. Die Stunde ihres Lebens kann nur Glück gewesen sein. Und die dunklen Wolken zogen erst nachher herauf. Tragisch sagt er einmal von sich: „Wollen und nicht wissen was, das ist das Furchtbare.“ Wenn er zeichnete, wußte er was er wollte; Entwürfe stehen hierzu nicht im Widerspruch. Das trennt ihn von Böcklin und Feuerbach. Bei diesen hat die Zeichnung den Reiz des Werdens, der Ahnung, des Probierens. Auch vor ihnen steht der Zweck des Gemäldes und alles was „einfällt“, wird notiert. Besonders Böcklin läßt seiner Phantasie den Reiz des während der Arbeit immer Weiterschaffens offen. Pinselstriche und Flecken führen die Phantasie ganz allmählich an die Bestimmtheit der Form heran. Es liegt Klugheit darin, das Maß des Formkönnens zu begrenzen. Die große Zeichnung der sog. Melpomene fixiert nur Bildidee, das, was er das Dekorative nannte und worin er die Größe der Malerei sah. So legt hier wie bei der Zeichnung von Cornelius die stahlartige Außenkontur, so hier die Fleckenverteilung und ihr Ausdruckswert in der Komposition Elemente im Schaffen der beiden Künstler bloß, die im Werk kaum so wesentlich und sinnlich gefühlt werden. Und ebenso, nichts kann die schönen plastischen Einfälle Feuerbachs, in der Art zu komponieren heller aufdecken, als die Kenntnis seiner Zeichnungen und zeigen wie gefahrvoll oft die letzte Bindung in der Bildfläche für ihn geworden ist. In der schönen Zeichnung des Konzertes, zu der die Nationalgalerie das Bild besitzt, ist



*Mit Genehmigung des Verlages
Julius Bard, Berlin*

KARL BLECHEN
GOTISCHE KIRCHENRUINE



Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

HANS VON MARÉES
DIE TOILETTE



WILHELM LEIBL GEBIRGSLÄNDLERIN

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin-Charlottenburg



Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin

ARNOLD BÖCKLIN
LANDSCHAFT MIT FAUN UND NYMPHE



Mit Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
WEIBLICHE HALBFIGUR

weniger Priestertum der Großheit, wohl aber mehr Entzücken an der Musik der Bewegung.

Für den Impressionismus wurde psychologisch das Bild Zeichnung. Man könnte bei ihnen versucht sein, den umgekehrten Weg zu gehen. Man macht Studien zu Teilen des Gemäldes, wie immer man es getan hat. Es spricht aber nicht so energisch bei Liebermann, als wenn Feuerbach seine Modellstudien macht. Liebermann notiert wie ähnlich Menzel, Feuerbach aber „klärt“ sich dabei. Nur höchstens in der sog. Bewegungsskizze „klärt“ sich die Vorstellung des Impressionismus. Von hier aus rundet sich auch leicht das Bild aus der Zeichnung heraus, so bei Liebermanns Kohleskizze zu den Polospielern. Das Bild steht so suggestiv fertig in der Zeichnung, daß die Zeichnung im Bild erhalten werden muß. Leibl empfindet ebenso, nur das Tempo hat sich geändert. Seine große Zeichnung der Gebirgsländerin hat den Ehrgeiz, Eigenwert zu sein. Hier wird der graphische Reiz, wie auch bei Liebermann, so stark, daß neben der Malerei eine selbständige Graphik entsteht, zu der die Zeichnung mehr Beziehung gewinnt als wie zum Gemälde. Bei den Expressionisten gewinnt die Zeichnung eine ähnliche unmittelbare, weder vor noch zum Gemälde eintretende Beziehung, daß ein Vergleich mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts naheliegt: Gerade für ihr Wollen legen die Zeichnungen reiner und stärker Zeugnis ab als manche Gemälde, und die schönen Beispiele von Heckel, Nolde, Pechstein u. a., die hier die Nationalgalerie zu zeigen hat, geben die beste Gewähr für den weiteren Ausbau des wichtigen Kapitels: der Zeichenkunst in der deutschen Kunst.

W. Kurth



GEORG KOLBE — WEIBLICHER AKT

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard, Berlin



EDVARD MUNCH — STRASSE IN CHRISTIANIA



EDVARD MUNCH — MÄDCHEN AUF DEM SOFA

EDVARD MUNCH*)

Man hat im modernen Kunstgetriebe die Gabe, schnell zu vergessen. Das Publikum ist nicht gern daran erinnert, daß es künstlerische Gedanken und Zielsetzungen, deren Größe und Bedeutung es endlich erkannt hat, noch vor kurzem als Wahnsinn, Irrweg, Snobismus und dergleichen bezeichnete. Aber auf die Gefahr hin, zu mißfallen, muß doch wieder einmal das Andenken an den großen Berliner Kunstskandal vom Frühjahr 1892 aufgefrischt werden. Es ist nützlich und lehrreich, auf solche Begebenheiten von Zeit zu Zeit hinzuweisen.

Damals, vor achtundzwanzig Jahren, geschah es, daß der „Verein Berliner Künstler" seine Ausstellungsräume im Architektenhause in der Wilhelmstraße den Arbeiten eines jungen norwegischen Malers öffnete, dessen Begabung von einigen Kennern gefühlt worden war. Edvard Munch, von Pariser Studien nach Berlin gekommen, trat damit zum ersten Male in Deutschland hervor. Die Bilder, die er zeigte, fielen aus dem Gewohnten völlig heraus, nicht nur aus der akademischen Schablone, sondern auch aus dem Rahmen dessen, was man damals in Berlin, im Jahr der Begründung der Vereinigung der „XI", in der Geburtszeit der Secessionen, unter moderner Kunst verstand. Die Folge war dieselbe wie immer. Das Publikum und die eingesessene, auf dem Gesetzbuch der Erfahrungen aus ihrer eigenen Jugend hockende Kritik fühlten sich nicht etwa angeregt, dem Neuen, dem sie sich gegenübersahen, zu folgen und sich selbst mit den Vorstellungen zu erfüllen, die sie in dem unbekannten Künstler wirken sahen, sondern gekränkt, zurückgestoßen und herausgefordert. Entrüstete Proteste wurden laut. Der arme Vorstand des Künstlervereins, den Gott wahrlich niemals zum Vorkämpfer revolutionärer Ideen geschaffen hat, und der auch in diesen Unglücksfall nur durch einen sonderbaren und komischen Zufall hineintaumelte, wurde aufs schwerste bedroht. Es kam nicht gerade, wie wir es im Sommer 1919 auf der Großen Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof erlebten, zu Handgreiflichkeiten — Krieg und wirkliche Revolution haben die Sitten inzwischen ein wenig verändert —, aber es kam zu einer wilden Agitation, deren Folge war, daß die Munch-Ausstellung lange vor dem beabsichtigten Endtermin plötzlich geschlossen wurde. Einen anderen Rat wußte man sich nicht. Daß man damit einen jungen Künstler aufs schwerste beleidigte, daß man die ganze Kunst beleidigte, kam nicht in Betracht.

Es gibt kein krasseres Beispiel für den Unverstand der Menge und ihre Unfähigkeit, künstlerische Neuerungen zu begreifen, als diese Begebenheit. Wenn heute Munch die gleichen Bilder und graphischen Blätter, die er damals ausgestellt

*) Über Munch als Graphiker siehe unseren Aufsatz im XXXI. Jahrg., Heft 17/18.
Die Bilder zu unserem heutigen Aufsatze stellte die Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, zur Verfügung.



EDVARD MUNCH DOPPELBILDNIS

hatte, wieder nach Berlin bringen würde, er wäre allgemeiner Huldigung gewiß. Und wenn er eine Auswahl der Werke seiner späteren Entwicklungsphasen hinzufügte, so würde man klar erkennen, wie die großen Hauptzüge seines Lebenswerkes bereits in jener Frühzeit ausgeprägt waren. Doch wir wollen gerecht sein: allzusehr kann die Verblüffung, die vor fast einem Menschenalter das erste Auftreten des Norwegers hervorrief, auch wieder nicht in Staunen setzen. In überstürzter Schnelligkeit folgten sich damals die Eindrücke. Gerade hatte sich Auge und Kopf des Publikums mit den Gedanken des Impressionismus auseinanderzusetzen versucht, und schon schnitt bereits in den allgemeinen Aufruhr der Kunstvorstellungen eine Gegenbewegung hinein. Der Maler Munch schien alles oder mindestens sehr vieles von dem, was eben erst als neue, noch halb unverstandene Anschauung in Deutschland eingedrungen war, zu bestreiten. Das war nicht auf den ersten Schluck zu verdauen, und es ist nur natürlich, daß es einer Zeitspanne von Jahren bedurfte, um Ordnung in die Gehirne zu bringen ....

Uns Heutigen gilt Munch neben Cézanne und van Gogh als einer der drei großen Führer, die aus der impressionistischen Kunst herausführten. Ihr Schaffen ist von grundverschiedenen Ausgangs- und Zielpunkten bestimmt, die von den Persönlichkeiten bedingt wurden, aber es ist dennoch zusammengehalten durch eine große Gemeinsamkeit. Sie lag einmal in der Übersättigung mit den Gewohnheiten und Ergebnissen des Impressionismus, der ja um 1890 außerhalb Deutschlands, vor allem in Paris, bereits auf ein ehrwürdiges Alter zurückblickte. Sie lag andererseits in der heißen Sehnsucht des Geschlechts vom Ende des abgelaufenen Jahrhunderts, über den leidenschaftlichen Naturdienst der früheren Generationen zu einer künstlerischen Auffassung emporzusteigen, die über und hinter dem Sichtbaren an die tieferen Geheimnisse der Formenwelt rühren wollte. Die drei Meister suchten diesen Weg ins Neue und Zukünftige nicht durch einen kühnen Sprung, sondern durch eine organische Fortbildung des Gewesenen zu gewinnen. Sie waren selbst aus



EDVARD MUNCH HERMANN SCHLITTGEN



EDVARD MUNCH MARATS TOD



EDVARD MUNCH HERRENBILDNIS

dem Impressionismus hervorgegangen, dessen Führer ihre Altersgenossen, zum Teil ihre Freunde waren; sie hatten den ganzen Kreis seines Gebietes durchmessen und sich eben dadurch das Recht erworben, ihn zu überwinden. Das Fremde, vorher Unbekannte, das ihre Zauberkraft aus dem Boden stampfte, trat gleichsam im Bündnis mit dem auf, was wir heute als Gegensätzlichkeit zu ihnen empfinden. Sie nahmen den Impressionismus an der Hand und führten ihn, mitsamt seiner charakteristischen Farbenanschauung, seinem aufgestapeltem Besitz an Wissen von Licht und Bewegung, seiner Freude an eindringlicher Naturwiedergabe in ein Neuland hinein.

Der Franzose Cézanne ging dabei ganz als ein Mann romanischen Blutes vor. Sein Ziel war ein ordnender Aufbau des sinnlich Wahrgenommenen nach den Prinzipien einer Naturvorstellung, die in jedem Teil und Ausschnitt der Wirklichkeit den formalen Sinn der Welt an einem Beispiel ausgedrückt sah. Seine künstlerische Art wurzelte vor allem in der Anschauung des Auges und in einem angeborenen Stilgefühl, das sich eine neue, in persönlicher Freiheit errungene, doch von uralten Gesetzen beeinflußte Architektur von Flächen, Linien und Farben erfand. Die Kunst der beiden Germanen, die mit Cézanne zusammen die große Reform heraufführten, war von wesentlich anderen Triebkräften bewegt. Ein ausgesprochen geistiges Element tritt hinzu. Der seelische Gehalt der Form wird gleichsam nicht mehr indirekt, eben durch eine bestimmte Spiegelung der Form selbst, an ihr aufgezeigt, sondern unmittelbar gefaßt. Die leidenschaftliche Natur des Holländers van Gogh, in der brennenden Glut südlicher Landschaftsstriche zur Siedehitze gesteigert, stampfte die Unruhe und das lechzende Ringen ihrer eigenen Wesenheit in die Bilder von Landschaften, Menschen und Dingen. Der Skandinave Munch aber sah die Welt als ein nordischer Naturphilosoph, dem sich hinter den Schleiern des Wirklichen die visionären Bilder ihrer formgewordenen Geheimnisse enthüllten.

Auch Munch war von der Pariser Schule ausgegangen. Seine Frühzeit kennt Bilder, von denen



EDVARD MUNCH LANDSTRASSE

sich deutlich erkennbare Fäden zu der impressionistischen Lehre hinüberziehen. Aber es ist interessant, zu beobachten, wie sich just aus der Durchdenkung ihrer Mittel seine neue Art entwickelte. Aus jener Epoche stammt das Tanzbild, das hier in einer Wiedergabe erscheint. Im Prinzip durchaus eine „Impression", ja ein klassisches Beispiel für die Neigungen einer Malerei, die auf den Augenblicksreiz gestellt ist. Doch indem ein Äußerstes gewagt und die Freude am Festhalten der Bewegtheit und des Momentanen bis zum Letzten gesteigert wird, taucht zugleich ein Neues auf. Die Stellung des Künstlers zu seinem Objekt hat sich verändert. Was das Wesentliche in allem Streben der jungen Kunst ist, klopft bereits an die Tür: die Einmaligkeit des gewählten Motivs wird überwunden und einer allgemeineren Gültigkeit zugeführt, die aus einer vertieften geistigen Erfühlung des Objekts erwachsen ist. Wir sehen ein undeutliches Schwirren von tanzenden Paaren und Zuschauern. In heißer Luft ein wirbliges Drehen. Alles will verschwimmen und ineinander gleiten. Doch das Schwebende, Flutende wird durch die Festigkeit und Gesetzmäßigkeit ordnender Formelemente merkwürdig zusammengehalten. Nach einem gewiß nicht bewußten, sondern instinktiven Plane sind in sorgsamem Wechsel und bedachten Stufungen die Massen von Hell und Dunkel über die Fläche verteilt. Links ein schwarzer Schrank. Daneben ein helles Frauenkleid. Wieder daneben eine dunkle Männerfigur. Rechts ebenso eine helle Frauenfigur neben einer dunklen Partie, und ganz in der Ecke rechts unten die schwarzbraunen Stuhllinien. In der Mitte der gleiche Wechsel, weniger stark betont, aber erkennbar genug. Mitten durch das Bild, es fast in zwei gleiche Teile zerschneidend, zieht sich eine Querlinie, die das Ganze energisch zur Ordnung preßt. Und schon spricht deutlich ein später von Munch immer wieder angewandtes Wirkungsmittel mit: die Wiederkehr gleicher Formgestaltungen, welche die Intensität des Ausdrucks steigert. Die betonten Rechtecke des Schrankes links und des sitzenden Frackherrn rechts klingen wieder an in dem Spiegel und dem Bildrahmen der Rückwand und werden noch einmal, gewandelt, aufgenommen durch



EDVARD MUNCH — DIE GESCHICHTE (WANDGEMÄLDE)



EDVARD MUNCH DAMENBILDNIS

den schwarzen, breiten vertikalen Streifen am rechten Fensterkreuz. So entsteht im Hintergrunde, in der oberen Hälfte des Bildes, eine neue horizontale Aufreihung, die dem Gedränge der tanzenden Paare parallel läuft. Und wie der Punkt auf dem I sitzt in der Mitte des oberen Bildrandes der große helle Fleck des Kronleuchters. So wird die Impression aus einem Ballsaal, die den Künstler anregte, unversehens zu einer Deutung der fesselnden Erscheinung, die über den malerischen Zauber des Gesehenen hinausgreift und, wenngleich noch nicht mit der Entschlossenheit des späteren Munch, den inneren Gehalt der Szene, den in gesellschaftliche Konvention gebannten Rausch umschlungener und bewegter Paare, intuitiv offenbart.

Bald aber schwinden die impressionistischen Reste, und übrig bleibt nur eine kühne und freie Leichtigkeit in der Behandlung der technischen Hilfsmittel, eine selbstverständliche Sicherheit vor allem in der Wiedergabe des Lichtes. Der Norweger suchte nun ganz anderes als die Ergründung der sinnlich-malerischen Erscheinungswelt. Er suchte in immer kühneren Abkürzungen zum Wesenhaften der belebten Natur vorzudringen, ihre von allen äußern Hüllen befreite Seele zu fassen. Seine Kunst wird dadurch gestempelt, daß in sie die kühle Größe der nordischen Landschaft hineingrüßt, deren stumme



EDVARD MUNCH MUSIK AUF DER STRASSE

Weite mit scheu gehütetem Reichtum gefüllt zu sein scheint. Es ist darin die unheimliche Helle und Offenheit nordischer Nächte, die mehr Geheimnisse birgt als das schwärzeste Dunkel. Aus solcher Wirklichkeit stieg Munchs Art auf, und ihr entnahm sie zugleich wichtige Ausdruckselemente. Die Bestimmtheit der äußeren Welt wird niemals ganz verlassen. Sie schimmert überall durch, und niemand besitzt schärferen Blick für ihre entscheidenden Züge. Namentlich die Porträts haben das bewiesen. Aber sofort wird der Gehalt des Naturbildes an Farben und Linien aufs sparsamste reduziert. Wie die primitive Vorstellung einem toten oder schlafenden Menschen seinen Geist entsteigen läßt, der die wesentlichen äußeren Merkmale des Körperlichen unverkennbar an sich trägt, es aber der Schwere entkleidet und zu einem Luftgebilde verfeinert, so entsteigt bei Munch dem Wirklichkeitsausschnitt ein vergeistigtes Spiegelbild, das neben ihm seine eigene Existenz antritt. Visionen von Landschaften, Zimmern, Gruppen, einzelnen Personen tauchen auf. Mit einer hellseherischen Kraft ohnegleichen ist das Urbild der Erscheinungen, das unter ihrer Tatsächlichkeit ruht, ertappt und hervorgelockt; spukhaft, mit aufgerissenen großen Augen sieht es uns an. Und indem es, äußerlich und quantitativ genommen, weniger darbietet als die Wirklichkeit, sagt es mehr als sie. Munch wagt dabei sehr viel. Er scheut sich nicht, an die Grenzen des Malerischen, ja an die Grenzen der künstlerischen Form zu stoßen, weil sie allein ihm nicht genügt, auszusprechen, was nach Mitteilung drängt. Ein dichterisch deutender Zug, der an Strindberg erinnert, macht sich geltend — wie der Bühnenkünstler, der für die Dramen des Schweden nach szenischen Rahmen sucht, keinen besseren Weg einschlagen kann, als daß er seine Dekorationen nach Munch orientiert.

Ohne Zweifel: es steckt in Munch ein Rest des „Literarischen", das dem Impressionismus nicht geheuer war — wie überhaupt die nachimpressionistische Kunst diesem Element weniger furchtsam gegenübersteht. Ohne Bedenken wird etwa bei Munch einem Hause, das sich zwischen den dunklen Massen zusammengeballter Baumkronen oder zwischen den Wangen einer Geländefalte in den Boden duckt, das Antlitz eines verzauberten Wesens verliehen, wird die Öde eines kahlen Zimmers als Verstärkung einer trüben oder verzweifelten Stimmung zu Hilfe genommen, wird die endlose Meeresfläche, die sich vor einer einsamen Menschengestalt ausbreitet, resolut als ein Sinnbild der Hoffnungslosigkeit charakterisiert. Aber es ist wesentlich, daß alle diese Beziehungen nicht von außen her in das Bild hineingetragen, nicht als Plan für sich entwickelt erscheinen, sondern organisch mit und aus der Bildidee herangereift sind. Der symbolistische Nebengehalt ist nicht als Effekt für sich eingefügt, er ist vielmehr aus dem tiefsten natürlichen Bedürfnis des Künstlers selbst geboren und ein untrennbarer Teil seines Werkes. Zeichnung, Malerei und deutsamer Reichtum sind zu einer runden Einheit verschmolzen, und weil der Anblick dieser Einheit zwingende Überzeugungskraft besitzt, wird niemals die Empfindung erweckt, als sei Gedankliches in ein künstlerisches Gebilde roh hineingestopft.

An der majestätischen Harmonie des Cézanne haben seine großen Genossen keinen Anteil. Aber das Verhältnis beider zu ihr ist ein verschiedenes. Bei van Gogh ein schmerzliches Ringen um sie — bei Munch ein stummes Wissen: sie blüht uns nicht. In dieser neugeschaffenen Natur des Norwegers schrillt eine Disharmonie auf, etwas wie eine Angst vor ungekannten drohenden Gewalten, denen wir nicht entrinnen können. Traurige Rätsel starren uns an, wie sie die Beziehungen vom Menschen zur Welt, vom Menschen zum Menschen, vom Menschen zur Natur, vom Mann zum Weibe umschweben, die nie zu Lösung und Ausgleich führen wollen. Schauer der Einsamkeit sind um diese Bilder. Hinter ihnen lauert Unerklärliches, Unsagbares. Farben, die keiner grausamen Härte kühler Zusammensetzungen ausweichen, weisen dorthin. Es ist kein Zufall, daß das Gelb eine so große Rolle auf Munchs Palette spielt, daneben ein Grün, ein kühles Braun, ein überklares Blau. Selbst das Rot nimmt bei ihm einen kühlen Ton an.

Aber wie bei van Gogh ist auch bei Munch das vielsagende Spiel der Linien von entscheidendem Ausdruck — so sehr, daß seine Gemälde in der Schwarzweiß-Wiedergabe in der Tat ihre wesentliche Existenz enthüllen, ganz im Gegensatz zu Cézanne, für den die farblose Reproduktion kaum Zeugnis abzulegen vermag. Munch schöpft nicht aus der sinnlichen Fülle des Lebens, bei ihm vollzieht sich jedesmal eine Transsubstantiation in eine geistige Ferne, die ganz von selbst zu der abstrakten Sprache des Linearen führt. Es ist bezeichnend, daß selbst da, wo der Bildvorwurf dem Gefühlskreis des Erotischen entnommen ist, das Motiv ins Geistige projiziert wird. In der Frühzeit erscheint das noch nicht so ausgeprägt. Das Mädchen auf dem Sofa, das unter den Abbildungen dieses Heftes auftaucht, begnügt sich noch mit der unbekümmerten Betonung seiner animalischen Fleischlichkeit. Alles ist hier sinnlich verlockend, tierisch triebhaft; mit den dicken und üppigen Körperformen stimmen die geschweiften Linien des Sofas überein. Munch hat in seiner Anfangszeit wiederholt dies Thema angeschlagen. Aber



EDVARD MUNCH LANDSCHAFT MIT EISENBAHN

später erklingt ein anderer Ton. Das Selbstporträt, das ihn eng an eine Frau geschmiegt zeigt, geht im Ausdruck erheblich weiter. Eine große Kurvenlinie umreißt die beiden Gestalten, die ganz frontal zusammengefügt sind: sie fließen zusammen, sind zu einer Einheit verwoben und erscheinen fast wie ein Geschöpf, das als symmetrisch gebildeter Organismus mitten ins Rechteck gesetzt ist. Die horizontale Linie oben an der Wand läßt jenen fließenden Kontur in seiner weitausholenden weichen Kurve noch ausdrucksvoller erscheinen. Das Geheimnis der Verbindung zweier Menschen blickt uns an, ihr Einswerden in der sexuellen Zusammengehörigkeit und zugleich das tragische Fremdsein ihrer Individualitäten; fast glauben wir, die sonderbaren Flecke an der Tür zur Linken, die wie ein Gespensterauge wirken, seien nicht zufällig so entstanden. Diese Fremdheit der Geschlechter (die bei Strindberg in grausame Feindschaft umschlägt), das unlösbare, trauervolle Rätsel dieses Fluches wird noch deutlicher in dem anderen Bilde ausgesprochen, da die nackte weibliche Gestalt, in starrer Haltung, mit offenem Haar, das den Umriß der Figur füllt, vor dem Ruhebett auftaucht, auf dem der Mann ausgestreckt liegt. Ein hartes Gegeneinander der bestimmenden vertikalen und horizontalen Linien in scharfem rechteckigem Winkel. Der Kontrast des hellen Mädchenleibes zu dem braunen Männerkörper unterstreicht noch den Gegensatz. Ebenso die helle Beleuchtung des Frauenkopfes, während der Kopf des Mannes im Schatten ruht. Es ist nicht mehr ein Mann und ein Weib, von denen hier die Rede ist, sondern in die Szene ist etwas hineingemalt von den Urbeziehungen zwischen den Geschlechtern, Stimmung nach der Umarmung, Erschlaffung und Scham, verklungener Genuß und tiefe innere Entfernung. Wieder werden die entscheidenden Linien durch Begleitspiele nachgezogen, durch die Vertikalen an der Wand und am Teppich des Divans, wo abermals horizontale Linien dagegen streiten.

Es ist natürlich, daß ein Künstler von solchen Impulsen sich von jeher zur Graphik hingezogen fühlen mußte, wo die Abstraktion ohne Zwang sich einstellte. Aber Munchs Genie fand auch hier sofort mit nachtwandlerischer Sicherheit den notwendigen Ausgleich zwischen dem expressiven Gehalt und den formalen Mitteln. Zu den ersten Blättern, die wir, schon 1892, sahen, gehörte das „Kranke Kind“. Die Vision der eben aufgeblühten, im Erblühen schon von bösem Keim vergiftete Menschenpflanze machte so tief erschauern, weil ihr Ausdruck aus unmittelbarer Vergeistigung des technischen Vortrags gewonnen war. Nicht so war die Bildvorstellung gestaltet, daß in einer Liniensprache, die auch anderes hätte mitteilen können, nun dies trauervolle Köpfchen aufgezeichnet war, sondern so, daß jede einzelne Linie Zartheit und Schmerz, Schwäche und Hilflosigkeit, Zittern und unbegriffene Not in sich niederschrieb. Wie später bei anderen Motiven jeder Strich Härte, Starrheit, Grausamkeit, oder wühlendes Zernagen, Ratlosigkeit und gespenstische Furcht sein konnte, wie Munchs Holzschnitte ganz von selbst aus Materie und Technik das Unergründliche beschworen. aus breiten Flächen und schweren Konturen Urgeheimnisse lebendig aufsteigen ließen. Auch hier niemals ein Hineintragen des Gedanklichen, Gefühlsmäßigen in die Formgestaltung, sondern ein verborgener Prozeß, in dem ohne Umschweif tiefstes Empfinden, aus Notwendigkeit zu optischen Vorstellungen drängend, sich in den Hieroglyphen von Umrissen und Innenlinien, in den Symbolen weißer Flächen spiegelt.

Das ist es, was an Munchs Gesamtwerk überwältigt: die Einheit der künstlerischen Anschauung, die alles bindet. Und insofern grüßt der Nordländer den Romanen Cézanne: daß er in jeder Äußerung, mit welchen Mitteln sie auch niedergelegt, von welchem Außeneindruck immer sie angeregt ward, sein inneres Weltbild gestaltete. Ein Weltbild voll Ehrfurcht und Anklage, voll Angst und Sehnsucht, voll von Geheimnissen und Verzweiflung. Die Wehrlosigkeit des Menschen, die Unzulänglichkeit der uns bekannten Welt, der Jammer des Unlösbaren, wird bekannt und im Bekennen, das Gräßlichstes nicht verschweigt, so weit überwunden, wie es den Bewohnern dieser Provinz des Unendlichen gegönnt ist. Munch braucht zu alledem keine Gewaltsamkeiten. Er braucht keine hilflose Zuflucht zu fernen, exotischen oder primitiven Mustern, kein Zurückzwingen in erklügelte Ursprünglichkeit. Aus der Natur wächst ihm das Übernatürliche. Aus dem Alltag das Allgemeine. Aus dem Wachen der Traum. Aus hellem Tag das Nächtliche. Aus dem Irdischen das Kosmische. Sogar aus der Überlieferung das Neue. Es bedarf keiner Umkehr, keines jähen Abbrechens, keines gewaltsamen Zerschneidens, sondern im Gegebenen, Einfachen, Naheliegenden wuchs und stieg seine eigne, nur ihm gehörige, nur von ihm deutbare Welt herauf. Was Vergangenheit und Gegenwart geschaffen, gedacht, gefühlt und gekämpft, floß in diesen rätselhaften Menschen, um sich in seinem Blut, seinem Herzen, seinem Hirn, in der schaffenden Kraft seiner Hände zu einem neuen Gesamtbild von unerhörter Größe und Geschlossenheit umzuformen.

Max Osborn



CHRISTIAN LANDENBERGER — DER PILGER

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

RADIERUNGEN VON CHRISTIAN LANDENBERGER*)

Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß der „Hochkonjunktur" des Rein-Malerischen, die wir vor noch nicht allzu langer Zeit erlebt haben, vielleicht schon in Bälde eine solche des Linearen, des Umrisses, des dekorativen Konturs oder wie wir sonst sagen wollen, folgen wird. Farbe und Licht als Selbstzweck existieren kaum mehr; sie dienen jetzt einem höheren Zweck, dem Ausdruck, dessen stärkstes Mittel, sich zu äußern, eben die Linie geworden ist.

Diese Wandlung, die ja nur langsam vor sich geht, ist entwicklungsgeschichtlich durchaus einwandfrei zu begründen. Ihre Logik ist immanent. Und die Situation, die dadurch geschaffen wurde, ist so zwingend, daß auch Begabungen, die dieser Bewegung zu widerstreben scheinen, vielleicht mehr oder minder unbewußt diesem neuen Zeitgeist in der Kunst ein Opfer darbringen. Ein Opfer allerdings, das gerne, ja sogar mit Liebe dargebracht wird.

Etwas präziser und konkreter ausgedrückt: es bedeutet jedenfalls mehr als nur dem eigenen Triebe folgen, wenn ein Künstler wie der Stuttgarter Christian Landenberger, der im verwegensten Sinne des Wortes Maler ist und nichts

*) Christian Landenberger, Sieben Radierungen in Mappe. Ausgabe A: 15 numerierte Exemplare, gedruckt auf kaiserlich Handjapan, in Halbpergamentmappe. Preis inkl. Luxussteuer M. 700.—, Ausgabe B: 35 numerierte Exemplare, gedruckt auf holländisch Bütten, in Halbleinenmappe. Preis inkl. Luxussteuer M. 415.—. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.



Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

CHRISTIAN LANDENBERGER
CHRISTUS IM GRAB



CHRISTIAN LANDENBERGER — HIOB

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

als Maler zu sein scheint, zur Radier- und Kaltnadel greift und einiges von dem, was ihn bewegt, dem Kupfer anvertraut. Oder sollten die Blätter, die auf diese Weise entstanden sind, wirklich nur einer unbesorgten Laune Kinder sein? Man kann sie so sehen, ohne Zweifel. Aber es ist gewiß auch so, daß Landenberger dem heute allgemein gewordenen Zuge zur Graphik, und besonders zur Radierung, gefolgt ist, halb freiwillig und halb im Banne dieses Triebes. Dieser Trieb jedoch ist im Grunde nichts anderes als die berühmte Kehrseite der Medaille: der Wunsch, die Dinge einmal anders anzusehen und anders zu fassen, als es mit dem Pinsel möglich und notwendig ist. Mit andern Worten: die Freude am Strich und an der Linie im Gegensatz zur Farbe.

Diese Freude hat sich nun freilich bei den Impressionisten, die sich ihr ergeben haben, nicht in dem Sinne und in dem Umfang formbildend erwiesen wie wir das bei den Expressionisten sehen. Das Ganze blieb am Ende doch mehr oder weniger Spiel, ein Spielen mit der Nadel, aus reinem Vergnügen an der Sache selbst, am Technischen und an allem Drum und Dran. Daß sich damit, wie bei Landenberger, sehr ernste Vorstellungen verbinden können, versteht sich eigentlich von selbst, denn Spiel ist Temperamentssache; und so war es naturgemäß, daß die Hand Landenbergers, wenn sie die Nadel führte, Lieblingsideen zu formen versuchte. Zu diesen Vorzugsmotiven Landenbergers aber haben immer schon religiöse wie überhaupt tragische Vorwürfe gehört. Ihnen begegnen wir also auch hier.

Trotzdem beruht der Wert dieser Blätter kaum auf dem Motivischen, so wesentlich es auch sein mag, sondern vorwiegend auf ihren graphischen Qualitäten. Sie legitimieren sich dem Kenner solcher Dinge ohne weiteres als Arbeiten eines Künstlers, der das Radieren nicht im Hauptamt, sondern als Parergon ausübt. Aber gerade in diesem Zufälligen, Unberührten, jedem Virtuosenhaften weit Abgewendeten liegt der Hauptreiz dieser Blätter. Sie sind flüssige Niederschriften, denen man wohl das sorgfältige Naturstudium, aber keinerlei technische Mühe ansieht. Es ist die vollkommen unkorrigierte, fast hätte ich gesagt jungfräuliche Handschrift des Künstlers, die uns hier zu lesen gegeben ist. Je länger wir uns in sie versenken, desto vertrauter und lieber wird sie uns. Und gewiß ist es nicht zuletzt, sondern sogar in erster Linie das spezifisch Graphische dieser Radierungen und Kaltnadelarbeiten, das sie uns so wert macht, nicht nur als neue Zeugnisse für Landenbergers geläutertes Künstlertum, sondern auch absolut als vollwertige Proben moderner Graphik. Kein ernsthafter Sammler wird an ihnen vorübergehen dürfen.

Richard Braungart

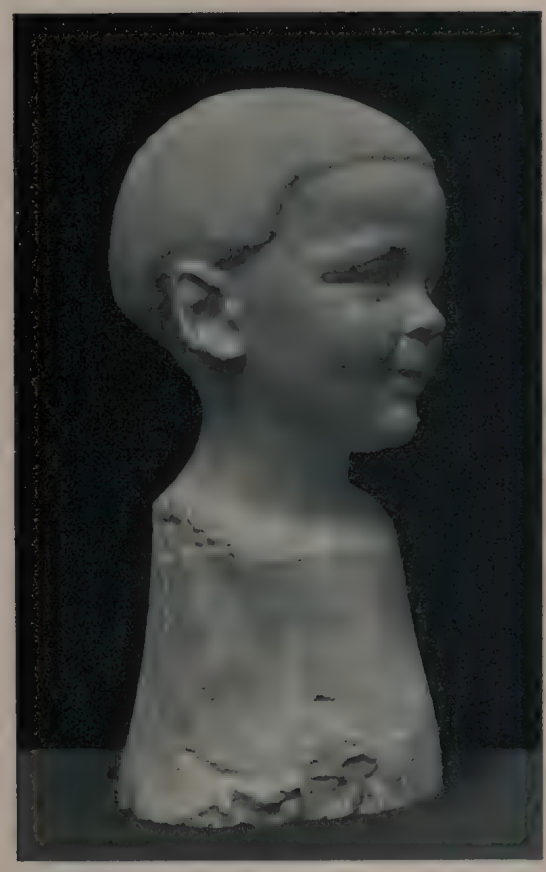


CHRISTIAN LANDENBERGER — HAGAR

Verlag F. Bruckmann A.-G., München



EDMUND MOELLER RÖMERIN



EDMUND MOELLER MEIN JUNGE

EDMUND MOELLER

Das Wesen der Kunst aller Zeiten ist Ausdruck. Inhalt und Form sind wandelbar und wechseln. Sie spiegelten noch immer Wollen und Wünschen der Schöpfer und ihrer Zeiten. Heute sind es die vielgestaltigen Erscheinungen des Teils vom modernen Kunstschaffen, der den Namen Expressionismus für sich geprägt hat, nicht mehr allein, die einen Zug von Geistigkeit und insbesondere einen starken Strom von Innerlichkeit in sich tragen und fühlbar machen. Er durchdringt die beste Kunst unserer Tage allgemein.

Der Vergangenheit gehören der klassische und nachklassische Formalismus wie die jähen Entwicklungsfolgen der Wirklichkeitsschilderung. Aber letzte reife Erkenntnisse aus ihnen wirken fruchtbar nach in der modernen Kunst, die nun das lange vergessene Elementare der Erscheinung und des Sehens wieder aufsucht. Eine Verwandtschaft mit Jahrtausende alten künstlerischen Grundanschauungen wird im modernen Kunstempfinden wieder offenbar.

So schwingen auch feinste Kulturklänge nach und verschmolzen in Ureigenem in der jungen Kunst von Eduard Moeller. Man kann seine Würdigung zusammenfassen in die Worte: Er ist ein begnadeter, aus der Fülle innersten Lebensgefühls schaffender Bildhauer vom Stamme des Michelangelo.

Der wahre Bildhauer steht vor dem Block. In der formlosen Masse sieht er Formen, Gestalten und holt aus dem Stein die Wesen hervor, die darin schlummern. Moeller, der junge Hüne, packt mit kräftigen Fäusten selbst zu. Er ist wieder der Bildhauer im wahren Sinne. Mit Meißel und Hammer behaut er selbst den Stein und arbeitet frei aus dem Block einzelne Gestalten und Köpfe. Er modelliert, aber er ist nie der Nachformer oder Umbildner der Natur. Er empfindet durchaus plastisch und gestaltet sinnenfällig mit einem ursprünglichen Gefühl für die architektonische Erscheinung seine plastischen Gedanken. Er stellt nicht vor, sondern er


EDMUND MOELLER


ZWEI MENSCHEN



EDMUND MOELLER ECHO

gestaltet und er schöpft dabei mit dem glücklichen Überschwang seines Wesens aus dem reichen Quell seiner starken Vollnatur. So sind seine Gebilde nicht von außen betrachtete stilistisch zurecht gemachte Figuren, sondern Ausdruck neuen Lebens und Erlebens.

In verschiedenem Gestein, in Ton, in Bronze und Wachs schafft Moeller. Er ist auch Graphiker, ein ausdrucksvoller Gestalter von vielseitiger technischer Gewandtheit. Doch seine Urgesichte sind stets plastische Vorstellung, die letzthin zur bildnerischen Verkörperung strebt. Er ist der geborene Plastiker.

Die frühe Meisterschaft, die seinem regen schöpferischen Gestaltungsdrang schnell die Beherrschung aller technischen Mittel an die Hand gab, dankt er dem günstigen Geschick, das seiner natürlichen Anlage rechtzeitig die geeignete Erziehung bot. Edmund Moeller wurde am 8. August 1885 in Neustadt in Sachsen-Coburg geboren und erhielt seine erste bildnerische Anleitung in der dortigen Industrie- und Gewerbeschule. Mit 17 Jahren kam er in eine Bildhauerwerkstatt nach Düsseldorf. So hatte er sich schon ein gut Teil Handwerkskenntnis und Können angeeignet, als er ein Jahr später zum Kunststudium in die Dresdener Kunstakademie eintrat. Mit 19 Jahren erhielt er den Rompreis und zog nach Italien. Rom wurde sein Hauptsitz. Während seines mehr als fünfjährigen Aufenthalts im Süden unternahm er auch mehrere Reisen nach Griechenland und nach dem Orient und kam bis nach Nordafrika. Daheim hatte man ihn indessen nicht aus den Augen verloren. Er erhielt den sächsischen Staatsauftrag zu einem Monumentalbrunnen für die Stadt Krimmitschau und nahm infolgedessen seinen Wohnsitz in Dresden.

Die erste Gesamtausstellung seiner frühen Arbeiten, die er nach seiner Rückkehr veranstaltete, ergab mit dem Beweise vielseitigen Könnens bereits die Merkmale der besonderen Wesenheit seiner Kunst. Die Gestalten eines auf einer Kugel balancierenden Jünglings, der ihm den Rompreis eingetragen hatte, und eines Silens als Brunnenfigur, der mit der goldenen Medaille in Berlin 1913 ausgezeichnet worden war und in Besitz der Sächsischen Staatssammlungen überging, umspielten noch leise genrehafte Züge, die auf die Schule von Diez in Dresden zurückführten. Aber schon ein entzückendes Hirtenbrünnchen mit architektonisch fein gestaltetem Unterbau und vollends die bedeutendste der unter dem Himmel Roms entstandenen Figuren, die Bronzestatue eines David von Donatelloschem Geiste nebst einer statuarischen Mädchengestalt und verschiedenen Büsten und Tierstatuetten ließen in ihrer strengen Gemessenheit die fruchtbaren Einwirkungen der klassischen Kunstkultur verspüren, der Antike wie der Hochrenaissance. Sie erschlossen ihm Wesen und Geist der Plastik und weckten in ihm Artverwandtes. Aber er erlag den starken Eindrücken nicht.

So wie er mit offenen Augen und empfänglichen Sinnen sah und aufnahm, fand sein Schmucksinn neue Anregung und wuchs und veredelte sich durch die wachsende Erkenntnis vom Wesen monumentaler Größe. Vor Nachahmung bewahrte ihn die unverbildete Ursprünglichkeit seines Fühlens, sein in der Gegenwart begründeter Vorstellungsschatz, ein gewisses jugendliches Naturburschentum. Dafür erwarb er aber als unvergängliches Erbe der Antike das Grundprinzip ihres Schaffens, — es ist das der Vereinfachung. Seine Menschen sind in ihrem ganzen Organismus die wahren Erdgeschaffenen. Aber ihre ganze Erscheinung führt er auf die einfachste, elementarste Form zurück samt den Gewandstücken, die mit dem Körper zur Einheit verwachsen. Die nackten Körper mit den straffen Halssehnen, die verschrenkten Leiber, die sich beugenden Nacken und Rücken, die sich reckenden Glieder und straffenden Muskeln sind ohne kleinliche Einzelheiten gegeben. Auch die Bewegungen hat er in ihrer urtümlichen Wucht gepackt. Die Köpfe, markig und groß geschnitten, steigert er über Bildnisse hinaus zu Eigentypen. So breitet sich über seine Werke etwas wie der Stil der Erhabenheit. Statuarisch geschlossen bauen sie sich architektonisch auf und verbinden sich der Architektur.

Je weiter um so stärker wird dann der Geist der Gegenwart im eigensten Empfinden lebendig und formt Gestalten von persönlichstem Gepräge.

Ein Denkmal heiterer Lebensbejahung entstand in der überlebensgroßen Tänzerin, die zuerst in dunklem Wachsguß erschien. Die Gestalt berührt mit dem rechten Knie den Boden, auf dem der Fuß des linken, im Knie gebogenen Beines ruht. Ein Tuch leicht über das linke Bein gelegt, faßt den Unterkörper zusammen. Der Körper seitlich rückwärts geneigt, läßt die Bewegung durch die Wendung der gegeneinandergebogenen Arme und Hände melodisch ausklingen. Eine Tanzfigur im Rhythmus eines feierlichen Reigens, ein voller Takt einer wiegenden Musik, die den schön gebauten Frauenleib durchströmt, ganz Ausdruck des Geschehens, in der Form streng geschlossen, ganz Statue. Diese künstlerisch formulierte Geste ist Äußerung echt Moellerscher Art, seines schwungvollen Wesens, eines schwelgenden Genießens. Das Werk wurde in der Ausführung in Muschelkalk von der Stadt Dresden erworben und in den Anlagen der Bürgerwiese aufgestellt, wo es, von



EDMUND MOELLER — ARCHITEKT HANS PÖLZIG



EDMUND MOELLER

TÄNZERIN. VON DER STADT DRESDEN AUF DER BÜRGERWIESE AUFGESTELLT



EDMUND MOELLER TANZERIN



EDMUND MOELLER TÄNZERIN



EDMUND MOELLER — MEINE FRAU

allen Seiten sichtbar, der landschaftlichen Umgebung den heiteren Klang gibt und wohl einfügsam den geräumigen Platz architektonisch beherrscht.

Das Tanzmotiv, das in dieser Figur zum ersten Male Moellers Kunst in ihrer ausschließlichen Eigentümlichkeit vollendet zeigte, kehrt dann in bronzenen Tänzerinnenstatuetten mit dem Ausdruck überschäumender Lebenslust wieder. War in der großen Tänzerin die Ruhe in der Bewegung gegeben, so werden in diesen Figürchen die rasch vorüberwirbelnden Tanzbilder in drei verschiedenen Gestalten zu letzten Gesamteindrücken verdichtet, die alle flüchtigsten Bewegungen bis zum Gipfel der Groteske widerspiegeln. Und wieder bewies er seine Meisterschaft im künstlerischen Maßhalten, indem er den tollen Überschwang der Tanzlust in Zügel hielt und den wilden Taumel ohne Verzerrungen statuarisch eingrenzte. So gelang es ihm, neu in der Form eines monumentalen Impressionismus, die Tanzfreude selbst plastisch zu verbildlichen. Der letzte Endzweck dieser Statuetten zielt sinngemäß auf die Schmuckwirkung hin, und so hat Moeller die dunkelbronzenen Tanzfigürchen auf schlanke Säulen aus grünem Marmor von eigenartig sich steigernder Architektur gestellt.

Ein neuer Ton wird in der überlebensgroßen Gartenfigur in Porphyr angeschlagen, einer unbekleideten jugendlichen weiblichen Gestalt, die mit enggeschlossenen Beinen, die Fersen lüftend,

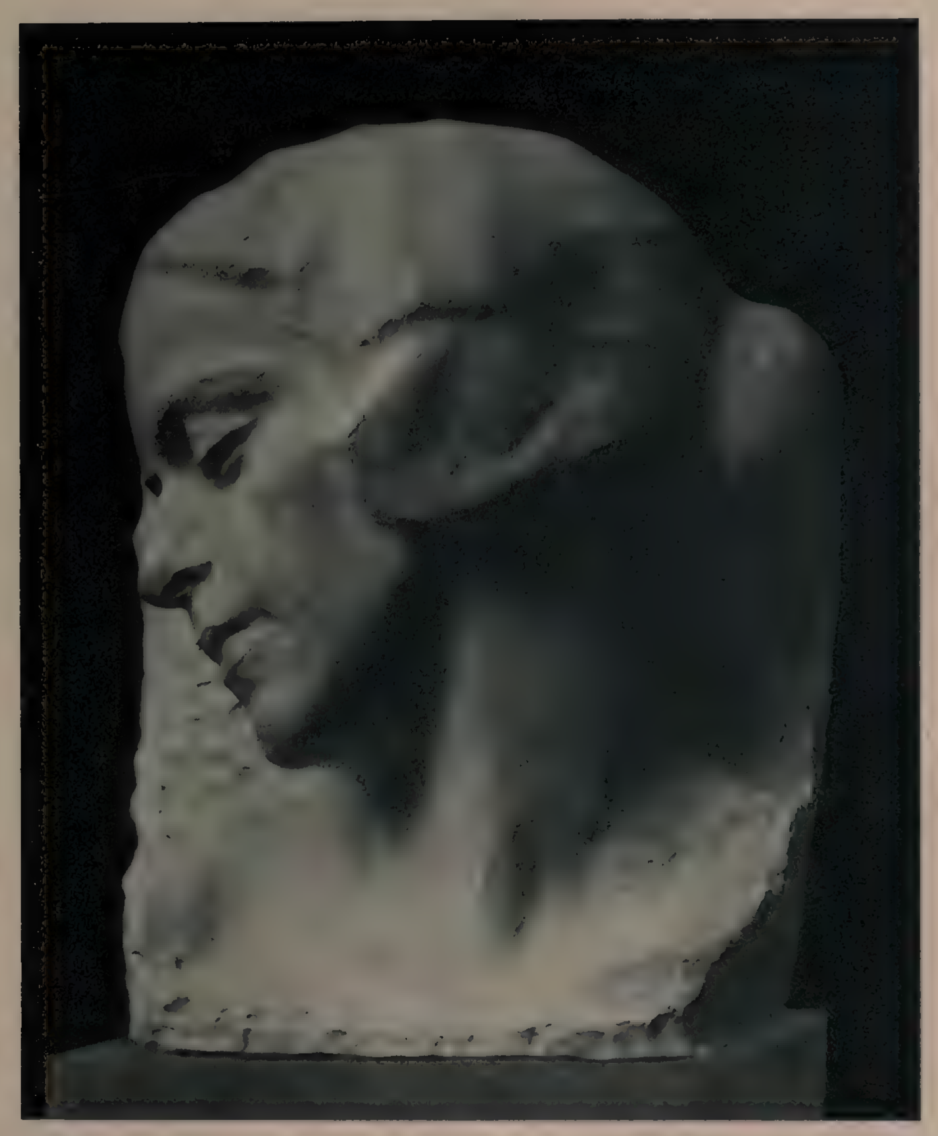


EDMUND MOELLER — FRAUENBÜSTE IN WACHS

schlank aufgerichtet leicht vorgeneigt steht und mit den Händen der im Ellbogen gebogenen Arme den Kopf berührend aus leise geöffneten Lippen den Ruf in die Ferne formt: Echo. Im wahren Sinne eine Bildsäule. Das Geheimnis des Widerhalls kann Anmut und bedeutsamen Ernst verschmelzend nicht treffender vorgestellt werden.

Das Gefühlsmäßige in Moellers Kunst äußert sich mit mannigfachen Auswirkungen auch in verschiedenen architektonisch zusammengefaßten Einzelfiguren und Gruppen. Sinnliche Wärme durchströmt und umweht den voll erblühten Frauenkörper mit den üppig herabwallenden Haarmassen in der Marmorfigur der Badeszene und den schön geformten weiblichen Torso, der wieder frei aus dem Stein gehauen ist. Brünstig vertieft wird der Ausdruck in dem eng sich umschlungen haltenden Menschenpaare, lieblich gesteigert in den vielfältig wiederkehrenden Gruppen von Mutter und Kind, in denen so mannigfache Äußerungen von inniger Beziehung, des Kosens und Scherzens, kindlichen Übermuts und Mutterglücks, Gewährens und Behütens mit der Kunst leisen Andeutens reizvoll und letztgültig monumental vor Augen gestellt sind.

Vom Gesichtspunkt der monumentalen Wirkung geht Moeller auch bei der Bildnisdarstellung aus. Seine Behandlung zeigt, daß die Büste nicht nur Bildnis, sondern zugleich Schmuck im Raume sein soll und kann. Befreit von Zufälligkeiten und Augenblickseinflüssen gewinnt bei ihm das Wesen der Persönlichkeit eine Fassung, die sie



EDMUND MOELLER — FRAUENBÜSTE IN MARMOR

über sie selbst erhöht und ihr Würde verleiht, indem sie dabei ihre Eigentümlichkeit betont. So erscheinen die Menschen charakteristisch in ihrer Wesenheit: der Dresdner Stadtbaumeister Hans Pölzig, der Dichter Karl Hauptmann, der Maler Max Liebermann, der Komponist Hermann Scholz, die verschiedenen Frauenköpfe, darunter des Künstlers getreue künstlerische Gefährtin und Gattin und beider Söhnchen. Ohne verallgemeinernde Manier ist sein Stil groß und formreich, da er vor jeder neuen Aufgabe neue Forderungen und Lösungen findet.

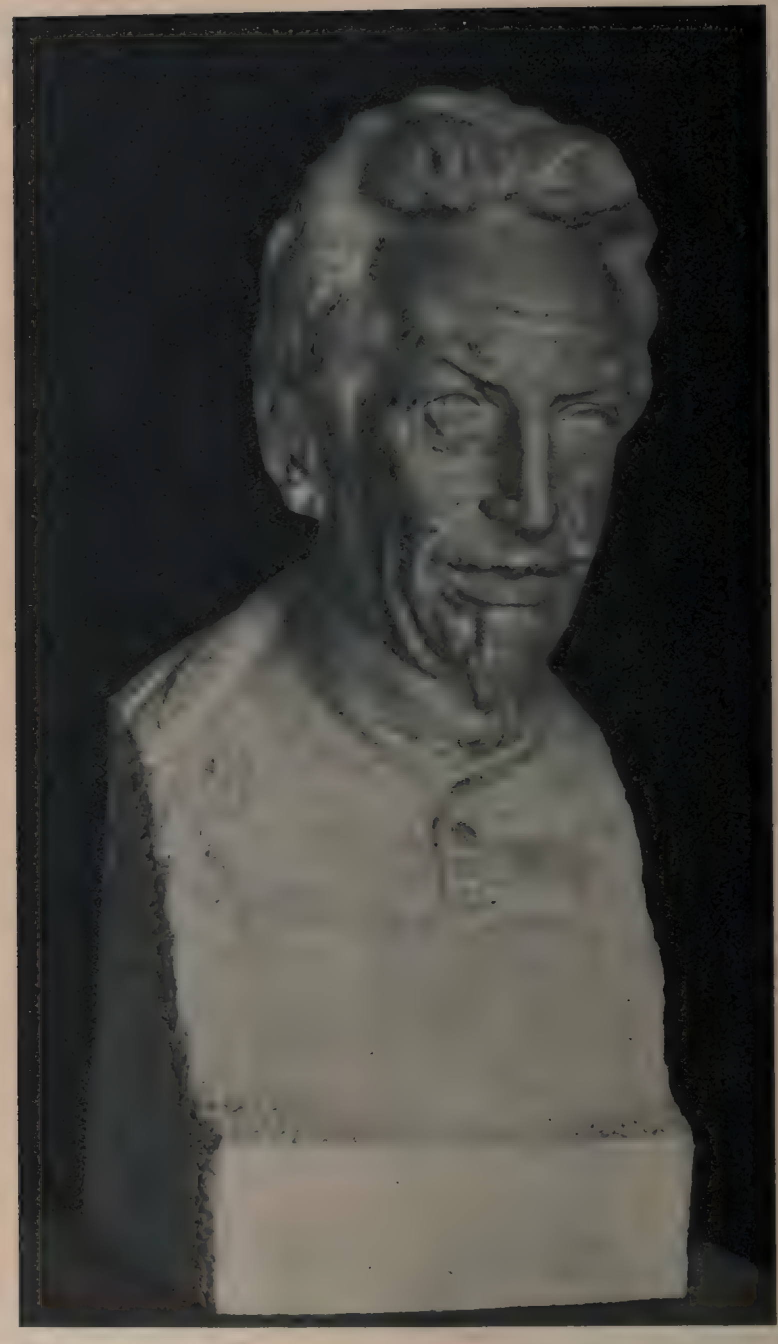
Die überragende Schöpfung von Moellers jüngsten Arbeiten sind die drei Riesenfiguren zu einem Denkmal der Freiheit. Sie gehen vorgeahnt, tastend angerührt schon durch die Fülle früher Studien und Entwürfe, die einen Hauptbestand seiner Zeichnungen bildeten. Aus ihnen blickte schon schöpferischer Wille, der aus innerer Anschauung quillt. In Ausdrucksstudien zeigten sich bereits bedeutsame Bewegungen mit dem Wesenszuge von wirklicher Kraft, Gestalten von Kraftnaturen, starken Menschen, denen so Kampf wie Frohsinn Lebensbetätigung und -bedingung ist. In Kämpfergruppen entspann sich Kampf in Angriff und Abwehr. Der Augenblick des Gleichgewichts der Kräfte schuf den für die bildnerische und statuarische Fassung geeigneten Ruhepunkt. Dabei ergab sich häufig ein Überwiegen der feindlichen Gewalten mit der Wendung zum Tragischen für die heldische Hauptfigur. Als starke Gefühlsäußerung zeigte



EDMUND MOELLER AKTION. MITTELFIGUR VOM DENKMAL DER FREIHEIT



EDMUND MOELLER AKTION



EDMUND MOELLER — DR. CARL HAUPTMANN

sich besonders die oft wiederkehrende Körperhaltung mit dem weit zurückgebogenen Kopfe. So reifte der Gedanke des Freiheitsdenkmals heran und wurde Plan und Gestalt. Die drei Gewaltigen sind nach Form und Ausdruck das Bedeutendste, was in den letzten Jahrzehnten zum mindesten in Dresden an Plastik geschaffen worden ist. Die drei Figuren gehören zusammen. Mit dem Rücken gegen die stehende Mittelfigur gekehrt, sind die beiden anderen zu beiden Enden eines langgestreckten breiten Stufenunterbaues angeordnet gedacht auf einem hochgelegenen Platze, der von einer niedrigen, laubenförmig verschnittenen Pflanzung in nach vorn geöffnetem Oval mit Stufenaufgängen umgeben ist. Die Anlage mit ihren mächtigen Ausmaßen ist kühn und groß erdacht, einfach aus dem natürlichen Boden entwickelt, der sich an dieser



EDMUND MOELLER — DER HELD (ZEICHNUNG)

Stelle architektonisch gliedert, um würdig und wirksam den plastisch Gestalt gewordenen dramatischen Gedanken der erwachenden Freiheit zum großen Denkmal zu formen. Auch der Raum selbst wird zur Wirkung mit einbezogen. Eine Szene unter weitem Himmel ist vorgesehen, bei der die Figuren die Probe auf wahre Größe zu bestehen haben. Hier ist alles starke Empfindung und starker Ausdruck, vorgestellt in drei überlebensgroßen Männern von muskulösem kräftigem Körperbau. Jeder für sich eine geschlossene, in sich verständliche Einheit, vereint drei Akte eines gewaltigen sieghaften Dramas. In sich zusammengekrampft, niedergedrückt von der Gewalt des Schicksals, das auch den Stärksten bezwingt, kauert der Riese am Boden (Depression). Aber alle Körper- und Seelenkräfte sammeln sich wieder in dem Riesenleibe, straffen die Züge des jäh vorgestreckten Kopfes, pressen die Lippen aufeinander. Da ist der Augenblick, wo der sprungbereite Körper vorschnellen, die Arme, mit den gekrallten Händen vorwärtsgreifend, zupacken werden (Aktion). Und hochaufgereckt, den Kopf weit zurückgeworfen, mit gewaltigen Armbewegungen die unsichtbaren feindlichen Fesseln sprengend, fortschleudernd, stürmt der Riese vorwärts mit hochatmender Brust; ein lauter Schrei der Befreiung. Auch äußerlich ist der Höhepunkt des Werkes durch Ausführung der Seitenfiguren in hellem Gestein und der überragenden Mittelfigur in dunkler Bronze wirksam gemacht.

Das Werk ist keine Zufallsschöpfung, nicht die Arbeit eines weltfremden Künstlers. Hier haben Stimmungen und Eindrücke aus der Zeit des Weltkrieges künstlerische Gestalt erhalten, doch ohne Belastung mit irgendwelchen zeitmäßigen Beziehungen. Aus der Zeit geboren und an sich zeitlos, atmet es Geist der Zeit, Schicksal und Sehnsucht der Gegenwart, der Völker Vertrauen in die Kraft und Hoffnung auf die Zukunft. So wächst es in der Vorstellung zu sichtbarer Größe an, zu sinnbildlicher Bedeutung: ein Denkmal der Freiheit und ein Volksdenkmal zugleich, das mit dem üblichen Porträtstyp bricht und wieder das Monument aus architektonischer Form und Raumgefühl an seine Stelle setzt. Die Zeit ist da für seine Verwirklichung, möchten auch Platz und Mittel dafür zur Verfügung stehen.

Der rasche Aufstieg von Moellers weitausgreifender Kunst weist mit solchen Werken auf eine verheißungsvolle Zukunft.

Richard Stiller



EDMUND MOELLER — TANZERIN (STATUETTE)



HANS BAYERLEIN PICKNICK



HANS BAYERLEIN-MÜNCHEN BAD

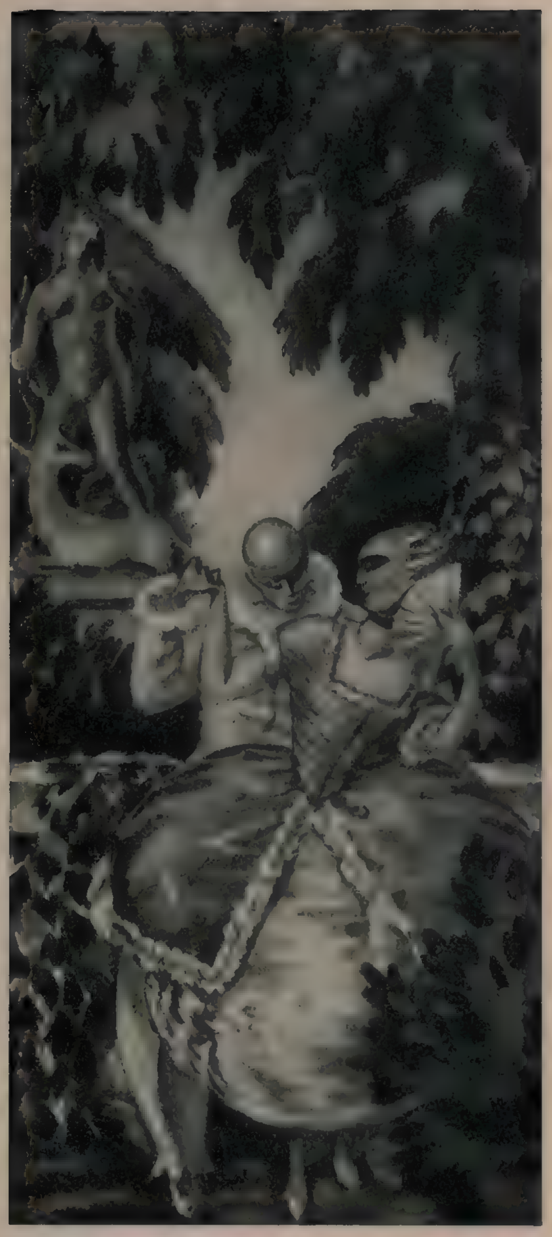
ZU HANS BAYERLEINS AQUARELLEN

Ich rede nicht dem stofflichen Inhalt eines Bildes das Wort, aber es ist mehr als ein Bonmot, wenn einmal behauptet wurde, bei gleicher Güte der Malerei müsse man einem Bilde wie Böcklins „Pietà“ den Vorzug geben vor Defreggers „Salontiroler“. Es ist zweifellos, daß auch auf die Sinne eines Kunstfreundes, dessen künstlerisches Sehen sich unter anderen Gesetzen vollzieht als das des in Kunstbetrachtung ungeübten Laien, ein Bild ansprechenden Inhalts stärker wirkt, ihn herzlicher faßt, als eine Tafel oder Leinwand, die sich



HANS BAYERLEIN-MÜNCHEN FASCHING

als absoluteste Malerei erweist, sozusagen inhaltslos ist oder das stoffliche Interesse bewußt ausschaltet. Das, gelegentlich der hier abgebildeten Aquarelle des Münchner Malers Hans Bayerlein ausgesprochen, soll andeuten, daß man sich bei Hans Bayerleins Arbeiten zunächst von dem stofflichen Zauber wird gefangennehmen lassen, und daß dies ein ganz natürlicher Vorgang ist. Es spricht nicht gegen die Bilder, denn es ist nicht eine unbeabsichtigte Wirkung, sondern liegt durchaus auf der Linie dessen, was dem Künstler zu Sinne stand. Diese fünf Aquarelle muten an wie die ins Dekorative übersetzten Illustrationen zu einer Geschichte, die sich Bayerlein selbst erfand. Der zyklische Charakter der Arbeiten ist unschwer zu empfinden. Es sind Momente aus dem Leben einer Weltdame der galanten Zeit. Der amöne Zauber eines zeitgenössisch umgewerteten Rokoko zittert über den anmutigen Blättern. Da läßt sich die Schöne von kräftigen Ruderknechten über den parkumsäumten See fahren und macht aus diesem Wasservergnügen eine zeremoniöse Aktion. Oder sie zieht mit zwei Kavalieren ins grüne Lustgeheg des Wildparkes; zu Füßen eines Venustempelchens schmaust und kokettiert



HANS BAYERLEIN-MÜNCHEN FASCHING

man. Dann wieder ist es Karneval, und man dreht sich, in wechselnden Kostümen, versteht sich, bald mit Pierrot, bald mit Harlekin. Und auch zu den Geheimnissen des Bades am baumbeschatteten Ufer lädt der Künstler und gebraucht in dem Gegenüber der nackten und der bekleideten Frauengestalt ein allzeit wirkungsvolles Motiv. Soweit das Stoffliche. Indessen erschöpft sich darin das Wesen der Arbeiten nicht. Über es hinaus hatte man vor den zierreichen Bildern, die man auf der Münchner Kunstausstellung des Jahres 1919 vereinigt sah, den Eindruck, daß sie von starkem Stilgefühl getragen sind, und daß es diesem Gefühl nicht an Ausdrucksmitteln gebricht. In Komposition und Farbgebung sind die Absichten des Künstlers ganz klar zum Ausdruck gekommen, und was man besonders bemerkt, ist der Elan, mit dem illustrative (d. h. intime) und großzügig-dekorative Elemente zu einer höheren Einheit zusammengefaßt sind. Auf diesem Wege und nach dieser Richtung hin muß es für die leichte Malerei überhaupt und für Bayerlein im besonderen noch starke Möglichkeiten der Auswirkung und Entwicklung geben.

W.



HANS BAYERLEIN-MÜNCHEN GONDELFAHRT



LOUIS KOLITZ — DIE GATTIN DES KÜNSTLERS (1872)



LOUIS KOLITZ — INVALIDENHOSPITAL, PARIS

LOUIS KOLITZ

ZUR AUSSTELLUNG SEINES NACHLASSES IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Der Name Louis Kolitz ist nur einmal und nur für ganz kurze Zeit, einige Monate vor dem Ausbruch des Krieges, dem damals auf veränderte künstlerische Bewertungen noch eifrig horchenden Publikum zugerufen worden. Damals erwarb die Berliner Nationalgalerie eine sonnenerfüllte Impression von verblüffender Virtuosität und Keckheit der Malerei, „Hof des Tuilerienpalastes", 1879 datiert und Monet unbedenklich zuzuschreiben, aber durch die Unterschrift der deutschen Kunst als ein Meisterwerk von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung gesichert. Es ist bezeichnend für die oberflächlichen Gewohnheiten, die bei der kunstkritischen Betrachtung unserer deutschen Kunstwerke des vergangenen Jahrhunderts vorherrschen, daß eine Wahrnehmung, die bei dem Erscheinen eines neuentdeckten französischen Bildes in der genannten Sammlung zweifellos begeisterte Zustimmungen allenthalben gefunden haben würde, vor der deutschen Arbeit nur ein an Enttäuschung grenzendes Erstaunen auslöste, und man sich sogleich bemüßigt fühlte, daran zu erinnern, daß dieser Akademiedirektor Louis Kolitz in Kassel doch recht mäßige Schlachtenbilder und sehr flaue Bildnisse gemalt habe. Die Hinweise auf seine Tätigkeit, die Muther und Meier-Graefe, Gurlitt und Hamann unbekannt geblieben war, verschwanden möglichst rasch wieder in der Versenkung.

Hierauf mußte ausführlich gewiesen werden, weil es symptomatisch ist. Kein anderes deutsches Museum ist dem Beispiel der Nationalgalerie gefolgt, trotz mehrfacher Anregungen der Erben des kurz nach jenem Ankauf verstorbenen Meisters. Daß sie sich nunmehr entschlossen haben, aus dem sehr geschickt gesich-



LOUIS KOLITZ TANZPLATZ IM WALDE (1885)



LOUIS KOLITZ — HERRCHEN AM SIEG (1876)



LOUIS KOLITZ — LESENDE DAME IM GARTEN (1887)

teten Nachlaß einen Teil zur öffentlichen Ausstellung zu geben, ist mit dankbarer Anerkennung zu begrüßen. Der Zufall, der eine Anzahl der wichtigsten Bilder von Louis Kolitz an einen in München lebenden Verwandten gebracht hat, möge es weiterhin günstig fügen, daß diese erstmalige Ausstellung der Galerie Heinemann in der sonst an den menschlichen und künstlerischen Wegen, die Louis Kolitz beschritten hat, unbeteiligten Stadt München wie eine Ehrenpforte dastehe für eine gerechte Würdigung des bisher schmählich übergangenen Künstlers.

Dem schlichten Lebenslauf von Louis Kolitz entspricht eine um so reichhaltigere künstlerische Produktion, die bei allen ihren vielfachen und vielseitigen Wandlungen ihre feste, unverrückbar gehaltene Basis im Anschluß an die Lehren der späteren Düsseldorfer Schule beibehält. Der gebürtige Tilsiter (also Landsmann Lovis Corinths) war als Siebzehnjähriger 1862 zu Karl Sohn und Oswald Achenbach gekommen, nachdem er kurze Zeit an der Berliner Akademie studiert hatte. Wir vermissen in der Ausstellung leider entsprechende Zeugnisse der Schulzeit, die höchst wichtig wären, um das ursprüngliche Talent im Zusammenstoß mit den Beschränkungen der Düsseldorfer kennen zu lernen. Denn das Entscheidende, später im Ausgleich der gegenseitigen Einflüsse minder Deutliche liegt darin, daß hier eine von Hause aus naturalistische Begabung sich geflissentlich einer in vornehmer Zurückhaltung durchgebildeten, sehr kultivierten Atelierkunst und ihren erprobten technischen Mitteln gegenüberstellte. Und der Umfang dieser Begabung verhinderte sodann, daß Kolitz in den wesentlichen Eigenschaften seiner Kunst der dekorativen Unmännlichkeit verfiel, die, an Stelle der romantischen Stimmungsregsamkeit Lessings und Schirmers tretend, die Fähigkeiten ihrer Nachfolger immer stärker herabgedrückt hat. In dieser unzweifelhaft richtigen Beleuchtung bildet sich das differenzierte Problem Kolitz zu einer neuen Erkenntnis der Düsseldorfer Malerei um.

Dennoch verpflichtete sich Kolitz für immer der weichen Vortragsweise der Sohn-Schule und der flüssigen, in allen Skalen organischen Farbenreichtums beglückt schwelgenden Palette Achenbachs. Auch sein Gefühl unterlag von da an, vor allem bei der aufmerksamen Pflege der kosmetischen Mittel, der in Düsseldorf zu stets tonigerer Verfeinerung traditionell bewahrten rein koloristischen Form der bewußt schönen Malerei, aber ohne der Grazie seiner Bildnisse einen novellistischen oder affektierten Zug beizumischen. Das „Bildnis der Gattin“ im schwarzen Kleid mit vorgesteckten Rosen greift über das Können der damaligen Düsseldorfer in der Strenge seiner Auffassung hinaus und ist doch gleichzeitig die schönste Zusammenfassung aller um 1870 dort gebundenen malerischen Kräfte, ist in den harmonischen Akkorden seiner vorzüglichen Malerei eine Meisterleistung deutscher Kunst.

Kann man da nicht beinahe von Selbstentäußerung sprechen? Wohl, wenn nicht gleichzeitig die unterdrückte naturalistische Erkenntnis, die Kolitz immer wieder aufgerüttelt und fortgetrieben zu haben scheint, zu Auseinandersetzungen mit verwandten künstlerischen Elementen geführt haben würde, deren Beobachtung nach seinen Gemälden für die weitere Verfolgung der künstlerischen Laufbahn dieses außerordentlich komplizierten Menschen merkwürdig ist. Größere Studienreisen gaben ihm willkommenen Anlaß zur Bekanntschaft mit der französischen und der belgischen Kunst. Zunächst wird folgerichtig der im Düsseldorfer Atelier geglättete Realismus vor Courbet zurückschrecken, um dafür an den eleganten Darstellungen von Gustave Ricard und Alfred Stevens, aber auch den öligen, überdunklen Silhouetten der Ribotschen Modellierungsunart Gefallen zu finden. Es müssen sich aber in diese Eindrücke dann zweifellos Erinnerungen an Rubens und Pieter Brueghel hineingedrängt haben, denn dem konventionellen Ribot waren niemals Bildnisse gelungen, wie sie am Ende der siebziger Jahre Kolitz von seinen Kindern gemalt hat, ganz im schweren, ein wenig befangenen Stil der Hülsenbeckschen Kinder von Philipp Otto Runge: kerndeutsch, nicht kräftig genug, um in der angestrebten Monumentalität einen eigenen Stilwillen zu bekunden (den Kolitz nirgends so ausgesprochen wie hier dokumentiert hat), und der repräsentativen Geste abhold.

Nur wenige Jahre liegen zwischen diesen Bildern und dem obengenannten Porträt der Gattin. Und es vergehen wieder nur wenige Jahre, da stehen wir plötzlich vor weiteren Bildnissen der Kinder, die neuerdings eine virtuose Innerlichkeit der mit erlesenem Geschmack gewonnenen malerischen Beziehungen zum Ausdruck bringen, gleich darauf vor genreartig ausgearbeiteten, feinste malerische Anmut in reinen Freilichttönen überzeugend wiedergebenden Arbeiten, die auf ein Studium Bastien Lepages und Uhdes deuten (diese sämtlichen Bilder aus Kassel Anfang bis Mitte der achtziger Jahre, das letzte und schönste die „Lesende Dame“ von 1887). Vorher aber schon war, in Fortsetzung der mit dem eingangs erwähnten „Tuilerienhof“ begonnenen, erst in reizvollen Studien, dann in größerem Format gewagten impressionistischen Versuche, der „Tanzplatz“ vollendet worden, der wie ein nach Renoirs sei-



LOUIS KOLITZ HOHENZOLLERNSTRASSE IN KASSEL (1899)



LOUIS KOLITZ LANDSCHAFT



LOUIS KOLITZ KIND IM STUHL (1876)



LOUIS KOLITZ — MÄDCHEN IM KIMONO (1884)

digen Valeurs orientierter, auf modernstes Empfinden eingestellter Pieter Brueghel aussieht. Nur in Einzelheiten sind da noch Erinnerungen an Düsseldorf, überhaupt an deutsche Kunst erkennbar, und zum Vergleiche mit diesem ebenfalls in seiner Malerei trotz dem bräunlichen Leimfarbengrundton vollkommenen, koloristisch kraftvoll abgewogenen Gemälde und seinen beiden Nachfolgern auf der Ausstellung, dem „Konzert in der Au" und der dem Tuilerienhofe sehr nahestehenden „Hohenzollernstraße in Kassel" (beide aus den neunziger Jahren) wäre keinesfalls Menzel, vielleicht aber der um 1880 ebenfalls in Monetscher Transparenz bewegte, immerhin stärker lyrisch disponierte Hans Thoma zu nennen.

Es ist kaum zu glauben, daß diese Werke alle im stillen Atelier entstanden sind und daß, bezeichnend für unsere tiefbeschämenden damaligen offiziellen Zustände, ihr Schöpfer gleichzeitig nur als Direktor der Kasseler Akademie, wohin er 1879 berufen worden war und als Maler konventioneller Porträts Erwähnung fand.

Der Landschafter, der in der Ausstellung nicht ganz zu seinem Recht gekommen ist, hat gelegentliche Beachtung gefunden. Von dem goldbraunen Ton Achenbachs wendet sich Kolitz nach und nach einem herberen, manchmal in freier Erinnerung an Böcklin romantisch verdüsterten, später wieder helleren, auf sandiges Gelb und lichtes Silbergrau gestimmten Kolo-



LOUIS KOLITZ KINDERBILDNIS (1878)

rismus zu. Italienische Reisen, erst spät angetreten, haben eine überraschende Fülle von vorzüglichen landschaftlichen Skizzen ergeben, die eine sichere Beherrschung des um die Jahrhundertwende in den Kreisen, welchen Kolitz amtlich zugehörte, keineswegs schon anerkannten Impressionismus anzeigen. Diese Studien stehen über den letzten, nicht mehr ganz erfreulichen, allzu übertrieben auf ateliermäßige Mache behandelten Landschaften des alternden Meisters als eigenartige Reliquien einer bis zur Grenze des Phantastischen reichenden, oft nur in fleckenhafter Technik gegebenen, ausnahmsweise breiter und weiter ausgeführten, immer bildmäßig geschlossenen, auf tiefer innerer Liebe zu der Schönheit der Natur begründeten farbensicheren Landschaftseinfühlung.

Dieses wäre vielleicht der vorzügliche Inhalt der ungewöhnlich reichen und wandlungsfähigen Künstlerschaft von Louis Kolitz, dessen bedeutungsvolle Erscheinung hier nicht nach seinem ganzen Lebenswerke, sondern nach der für ihn sehr vorteilhaften Auslese dieser Ausstellung zu betrachten war, daß neben seiner naturalistischen

Veranlagung eine ausgesprochen primäre farbensinnliche Empfindung instinktiv seine künstlerischen Bestrebungen geleitet hat. Die Folge wäre also, daß wir ihn auf Grund dieser angeborenen Befähigung (der unterdessen in seinem Sinne erfolgten Entwicklung gemäß) nicht ohne Beschämung in die deutsche Kunstgeschichte einzureihen hätten. Für die Geschichte der Düsseldorfer Malerei ist unzweifelhaft hier eine neben Sohn und Achenbach stehende vollgültige Persönlichkeit gewonnen. Die Vielseitigkeit der Einflüsse, die festgestellt werden konnten, die Eigenart der Kolitzschen Kunst jedoch nicht weiter als bis zu einem durchaus erträglichen Grade abhängig machten, ist immer nur ein Schaden für mittelmäßige Nachahmer, aber niemals für eine entschiedene Begabung, wie sie Louis Kolitz weiterschreitend und in Zusammenfassung aller künstlerischen Intentionen seines Zeitalters temperamentvoll bewährte.

Hermann Uhde-Bernays



LOUIS KOLITZ — MUTTER UND KIND (1874)

WIENER SECESSION

Neue, hochgestimmte Offenbarungen wird man nicht mehr erwarten. Seit beinahe fünfzehn Jahren ist hier der Kurs nicht geradezu rückläufig geworden, aber er folgt jedem Fortschritt doch nur mit zögerndem Bedacht. Denn längst schon hat die Wiener Secession die Waffen aus der Hand gelegt. Die Vorkämpfer von ehedem sind aus ihrer Reihe geschieden und was von der alten Garde noch übrig blieb, hat an Stelle der einmütigen, alle verpflichtenden Richtung, an Stelle des gemeinsamen Stilverlangens, des streng entschlossenen Charakters eine Gesinnung eingebürgert, die zwischen Altem und Neuem die freundliche Mitte hält. Die Wiener Geistigkeit, die nach kühnen Anfängen so leicht und schnell dem ausgleichenden, entkräftenden Geschmacke anheimfällt, ist auch hier eingezogen und führt — trotz aller günstigen Zeichen — doch das Wort.

Nicht anders steht es mit dem Expressionismus. Als er noch im ersten, schweren Ringen lag, als sein Wollen noch unklar, der Erfolg noch ungewiß war, also in jenen entscheidenden Tagen, da er ganze Bekenner brauchte, blieb ihm die Secession verschlossen. Und auch jetzt ist ihm ihr Tor noch nicht weit geöffnet. Nur durch allerhand Spalten und Ritzen kann er hinein. Aber sein Vordringen ist doch unaufhaltsam, unverkennbar geworden. Unter seiner Einwirkung wandelt sich auch hier das Werk der Jugend. Bei Ferdinand Kitt, an seinem Selbstporträt, noch mehr an dem Gemälde „Pandora" läßt sich diese allmählich umbildende Kraft der neuen Kunstbewegung grundsätzlich am besten nachweisen. Letzthin erschien er noch als ein deutlicher Abkömmling der nordischen Primitiven, den der Krieg wohl schon einigermaßen aus seiner kühlen Fassung gebracht und in neue, lebensvollere Heftigkeiten versetzt hatte. Jetzt ist er dem Greco und Matisse nahe gekommen, hat von der scharfen, trockenen Zeichenweise gelassen und versucht sich in einer frischen, urtümlichen Färbung. Keineswegs entschiedener, aber reiner vorgedrungen in die verhaltene Spannung des Ausdruckes erscheint schon Josef Gaßler, im Bildnis und in der Landschaft, namentlich aber in jener Stallansicht, die ein zart bewegtes und ebenso empfundenes Gewebe aus glasgrünem Lichtschimmer emporhebt. Am kräftigsten, allerdings auch am rüdesten wird dann die Richtung von den rhythmisierten Kompositionen Leopold Gottliebs aufgenommen. Dabei mag das für westliche Anregungen besonders empfängliche Temperament des Polen mitspielen. Heute steht er bei den monumentalen Parteigängern des Expressionismus, sein Werk einstweilen noch inmitten zwischen farbigem Holzschnitt und Fresko.

Aber auch sonst sickert die neue Anschauung überall durch. Der Kontur wird mit dem Pinsel genommen, nachdrücklich geführt, die Palette spürt wieder den ursprünglichen, rohstofflichen Wirkungen nach, die Fläche wird erregter durchmessen, gegliedert und bewegt, — die Genremaler und die Naturschilderer bleiben zurück, man weiß mit ihnen, etwa mit Carl Müller und seinem braven „Interieur", selbst innerhalb einer so unschlüssigen Umgebung nichts Rechtes mehr anzufangen. Aus denselben Gründen vermag man auch zu den Ornamentalisten älterer Richtung, zu den Schmuckhaften, kein Verhältnis mehr zu gewinnen. Weder Leopold Forstner, der doch ein sehr gediegener Mosaikhandwerker ist, noch M. Liebenwein, der diesmal mit seinem „Jonasbilde" zu einer reineren Fassung seiner an grotesken Sprüngen ergötzten Phantasie kommt, kann uns stärker ansprechen.

Jm Vordergrunde der Gesamtdarbietung stehen die Landschafter. Selbst die Figurenmaler — wie etwa der Münchener Julius Hüther in seinem bräunlich gefärbten, mit klaren Formen abgesetzten „Sommerfrieden" — wollen nicht selten durch Körper landschaftliche Stimmungen hervorrufen. Sollte in dieser Rückkehr zur Landschaft eine Flucht vor dem Umgang mit Menschen vorliegen, den der Krieg in Schmerzen und Schrecken bis zur Übersättigung aufgedrängt hat? Von diesem neu erfrischten, gereinigten Gefühl, von dem tiefen, erquickten Anschluß an die Natur sprechen die Bilder Anton Velims, der „Frühlingsmorgen", der „Maientag" und die „Mühle", allesamt keusch, echt und bewegt. Auch der robustere Klotz-Dürrenbach hat solche Stunden der entschlossenen Hingabe. Saftig, fett sind die „Tierstücke" von Demeter Koko. Franz Otte beherrscht den tonigen Zusammenhalt der gegliederten Flächen. Von Hans Tichy gibt es neben vielen tüchtigen Ölbildern ein feineres Aquarell aus Brügge. Die übrigen Landschafter des Hauses, Dr. Alfred Pöll, Richard Harlfinger, Hermann Grom-Rottmayer und Camillo Brockelmann gehen, ohne aus ihrer früheren Art herauszufallen, doch schrittweise und wirksam vorwärts. In E. Frank, der ein durchsonntes Waldbild beigesteuert hat, scheint sich eine ernste, einfache Begabung anzukündigen.

Unter den Stilleben haben die an Cézanne geschulten von Franz Friedrich Wilke den modernsten Charakter. Ihnen stehen die von Ernst Eck geradezu entgegen; denn dieser Maler geht in seinen tief gestimmten Rosensträußen und vergilbt getönten Stadtansichten, die sich einem größeren Formate versagen, dem Alt-Wiener Dufte nach. Zwischen beiden hält sich, was Alois Hänisch und Heinrich Krause an geschilderten Blumen und Porzellan dargeboten haben. Sehr erfreulich sind Grom-Rottmayers kühl gefärbte Feldblumen und eine Zimmerecke, die beide eine intimere Wendung seines Kolorits versprechen.

Josef Dobrovsky trennt mit einigen eigenartigen Studien aus der Kinderstube seinen Weg von dem des Jugendfreundes Kitt. Ekke Olzberger hat ein breit gesehenes, satt gemaltes Kinderbildnis ausgestellt. Artur Brusenbauch, der zwei frische Landschaftsstücke und ein Selbstporträt zeigt, versagt in den größeren, kalt und stumpf vorgebrachten Kompositionen, die wohl älteren Datums sind.

Der stattliche Rest gehört der Graphik. Gerade in ihr tritt jener andere Hang zum Absonderlichen, zum Spukhaften und Romantischen aufs nachdrücklichste hervor, der die Stimmung der Zeit nicht weniger kennzeichnet, wie die Einkehr in die Landschaft. Das Meiste kommt von dem Prager August Brömse, der daneben einige kleine Ölbilder primitiver Haltung sehen läßt. In den technisch verschiedenartigen Blättern bleibt er skizzenhaft andeutend, aber bekundet darin eine virtuose Leichtigkeit der Hand, Geschmack, Empfindung und Phantasie. Seltsam und spaßig sind die dünngliederigen, spitz pointierten Schauerszenen von Franz Sedlacek, ernsthafter die buntgläsernen Heimlichkeiten der Guaschen Koro Oteis. Die Entwürfe für eine Hagadah von Wilhelm Wachtel bemühen sich in zarter Weise um die Stimmung der religiösen Sphäre. Von Josef Stoitzner einige klare landschaftliche Holzschnitte. Von Karl Friedrich Bell eine schöne, warme Lithographie „Waldklausner und Nymphe".

Max Eisler



PAUL MERSE VON SZINYEI IM GA



PAUL MERSE VON SZINYEI — BADEHÜTTE

PAUL MERSE VON SZINYEI (1845—1920)

Der großen ungarischen Künstlergeneration, deren Säulen Munkácsy, Paál, Székely und Zichy waren, hat der Tod nun auch das letzte Glied: Paul Merse von Szinyei entrissen. In seinem letzten Lebensjahrzehnt hat auch ihn endlich die Wärme der Anerkennung umflossen, die Unverstand und Gleichgültigkeit ihm lange Dezennien hindurch vorenthalten hatten. Seine mimosenhaft zarte Empfindlichkeit ließ ihn die Nadelstiche der feindseligen Umwelt tief fühlen, und so entzog er sich dem Kampf und suchte die Einsamkeit, seinen Gutsbesitz auf, den er bewirtschaftete. Dies bedeutet für die Kunst den Verlust einer dreiundzwanzigjährigen Tätigkeit. Als sich endlich das allgemeine Interesse ihm zuwendete, entfaltete sich seine Begabung wieder mit einem Schlage, und Szinyei stellte sich an die Spitze der modernen künstlerischen Bewegungen in Ungarn, von der Jugend mit flammender Verehrung umringt. Sein Geschick war ein eigenartig ungarisches, voll überraschender Wendungen, in denen aber München stets eine entscheidende Rolle spielte. Unsichtbare und starke Fäden knüpften ihn denn auch an die Isarstadt, die kaum einen dankbareren Adoptivsohn besessen hat als ihn. Deutschland muß wissen, wen es in Szinyei verloren, denn er war ein typischer Deutschenfreund und hat während des ganzen Weltkrieges mit seinen deutschen Freunden gefühlt, gejauchzt und getrauert. Der Zusammenbruch, die ungarische Revolution schändlichen Angedenkens, der wir den Bolschewismus mit all seinen Greueln verdankten, erschütterte mit einem Male seine Gesundheit. Er konnte den Fall seiner Ideale, die Beschmutzung von allem und jedem, wofür er sein langes Leben hindurch schwärmte, nicht verwinden. Wie alle wahrhaft ungarischen Männer bewahrte er bis zum letzten Atemzuge treu die Hochschätzung der deutschen Kultur im Herzen, in der seine eigene Bildung ihre Wurzeln hatte. Die Quelle dieser Bildung war München, von dort trat er seinen künstlerischen Entwicklungsgang an, von dort kam ihm das erste aufmunternde Wort, der erste Erfolg.

Als in seinen Gymnasiastenjahren sein Zeichentalent auffiel, eilte ihm der Vater, Obergespan des Komitates Sáros, mit dem hohen Kultursinn des alten Adels sofort zu Hilfe und ließ ihn, 1864, nach München an die Kunstakademie gehen. Hier absolvierte er den akademischen Kurs vom toten Gipsmodell bis zum lebenden Akt, doch fühlte er sich immer mächtiger und leidenschaftlicher zur Landschaft hingezogen. Als er 1866 auf Grund seiner Komposition „Faust“ in der Piloty-Schule Aufnahme fand, war es der Meister selbst, der seine tief wurzelnde Neigung zur Landschaft vollends gelten ließ. So konnte Szinyei nebst den obligaten

Die Reproduktionen dieses Aufsatzes erfolgen mit freundlicher Genehmigung des Verlages Könyves Kálmán A.-G., Budapest.

Kompositionen auch der Landschaftsmalerei huldigen. Doch wich er hierin von der Auffassung seiner Umgebung ganz und gar ab. Er schwelgte in hellen, luftig-duftigen Tönen und war bestrebt, seine Eindrücke in breiten Flächen und mit künstlerischer Offenheit wiederzugeben. In München wurde er damals von den meisten verlacht. Doch seine Freunde: Leibl, Max, Viktor Müller anerkannten laut seine Ursprünglichkeit und koloristische Begabung.

Diese Jahre in der Piloty-Schule hinterließen in Szinyei unauslöschliche Eindrücke. Piloty selbst hielt er für das Muster eines hervorragenden Meisters, und in seinen Briefen an den Vater erhielten wir beredte Bilder des Lebens in der Schule Pilotys. (S. „Die Briefe eines Piloty-Schülers", Jahrgang 1910 dieser Zeitschrift.)

Eine entscheidende Wendung hat im Leben Szinyeis aber die 1869er internationale Ausstellung in München herbeigeführt. Dieser war bei der Ausgestaltung der modernen Malerei überhaupt eine wesentliche Rolle beschieden. Der auf die Toneinheit gestimmte Stil hat dort seinen Siegeszug gehalten. Die Schule von Barbizon, namentlich aber Courbet waren es, die diesen Stil begründet hatten. Der Meister selbst kam nach München, wo sich die Jugend um ihn scharte. Szinyei stand an seiner Seite, als er am Ufer des Starnberger Sees eine Landschaft malte. Die Schöpfungen der französischen Meister, doch auch die machtvolle Persönlichkeit Courbets selbst übten auf Szinyei eine tiefe Wirkung. „Ich war erstaunt," schreibt er an seinen Vater, „wie sehr die Werke der französischen Künstler mir Recht gegeben haben. Es scheint also, daß ich doch kein so schlechtes Auge habe, wie viele behaupten wollen. Courbet und die Franzosen haben mich in meiner eigenen Auffassung vollkommen bestärkt." Aus dieser Zeit stammen seine blendend farbigen Skizzen und einzelne Bilder, wie „Liebespaar" (1870), „Wäscherinnen" (1869), „Die Schaukel" (1869), „Mutter und Kind" (1869), „Szinyei" (1869) (Abb. S. 376), deren frisches Farbenleben von Lenz, Heiterkeit, lustiger Jugend beredtes Zeugnis ablegen. Seine Farben glühten, als hätten sie mit einem Male Feuer gefangen. Es begannen bei ihm auch die meist toten Schatten der konventionellen Malerei Farbe anzunehmen. Dieses Jahr war starker Impressionen voll, die ihn dermaßen aus dem gewohnten Geleise brachten, daß er, wie er seiner Mutter schreibt, „nur schauen, staunen und lernen konnte; zu arbeiten vermochte ich nicht". Er reiste auf kurze Zeit nach Venedig, wo ihn Veronese, „dieser alte Pleinairist", in Bande schlug.

Unterdessen brach der Deutsch-Französische Krieg aus, und er kehrte heim; nach dem Friedensschluß aber sucht er bald wieder München auf, mit offenen Armen aufgenommen von seinen Freunden Leibl und Gabriel Max.

Dem Zufall war im Leben Szinyeis eine große Rolle zugeteilt. Sein Ateliergenosse wird Böcklin, der überrascht die koloristischen Bestrebungen des jungen Ungarn wahrnimmt. Das gemeinsame Ideal bringt sie zusammen. „Der schönste und glücklichste Teil meines Lebens war der", schreibt Szinyei in seiner Selbstbiographie, „wo ich mit dem wahren Künstler, einem der größten Maler des vorigen Jahrhunderts, täglich in tiefer, inniger Freundschaft und in gutem Einverständnis verkehren konnte.

Hier in München malte er im Winter 1872, nebst zahlreichen kleineren Skizzen, wie „Idyll", „Spaziergang in Tutzing", „Verliebter Schäfer", „Mein Atelier" (Abb. S. 372), „Badehütte" (Abb. S. 369), „Rokoko", sein großes Bild, das „Maifest" (Abb. S. 371). Böcklin war von dem Feuer der Farben gefangengenommen, das er durch Kontraste, durch die Relationen der Farben zueinander, durch die Valeurs zu steigern bemüht war. Er spornte auch Szinyei zu diesem Studium an. Dieser folgte ihm, machte jedoch vor der grellen Buntheit jenes Halt. Er wollte sich die Farbeneinheit bewahren und suchte andere Möglichkeiten der Harmonie.

Die Lösung war nur im getreuen Ausdruck des Lufttones zu suchen. Und damit ist er ein Vorläufer der Freilichtmalerei*).

Noch ehe er mit dem „Maifest" auftrat, stellte sich Szinyei in München auf der Weltausstellung von 1869 mit seinem Gemälde „Faun" vor; wirkliches Aufsehen aber begann er in den Ausstellungen des Kunstvereins zu erregen. „Einer von der äußersten Linken", bemerkte die Kritik. Man mochte dann ruhig über seine reinen Farben spotten, seinen Himmel „Rote Rüben-Sauce" nennen, seinen grellen Kolorismus angreifen, — Böcklin ermutigte, seine Genossen würdigten ihn. Das war ihm Beruhigung genug. So fühlte er sich auf dem richtigen Weg, der Erfolg konnte nicht ausbleiben.

Wie er sich täuschte!

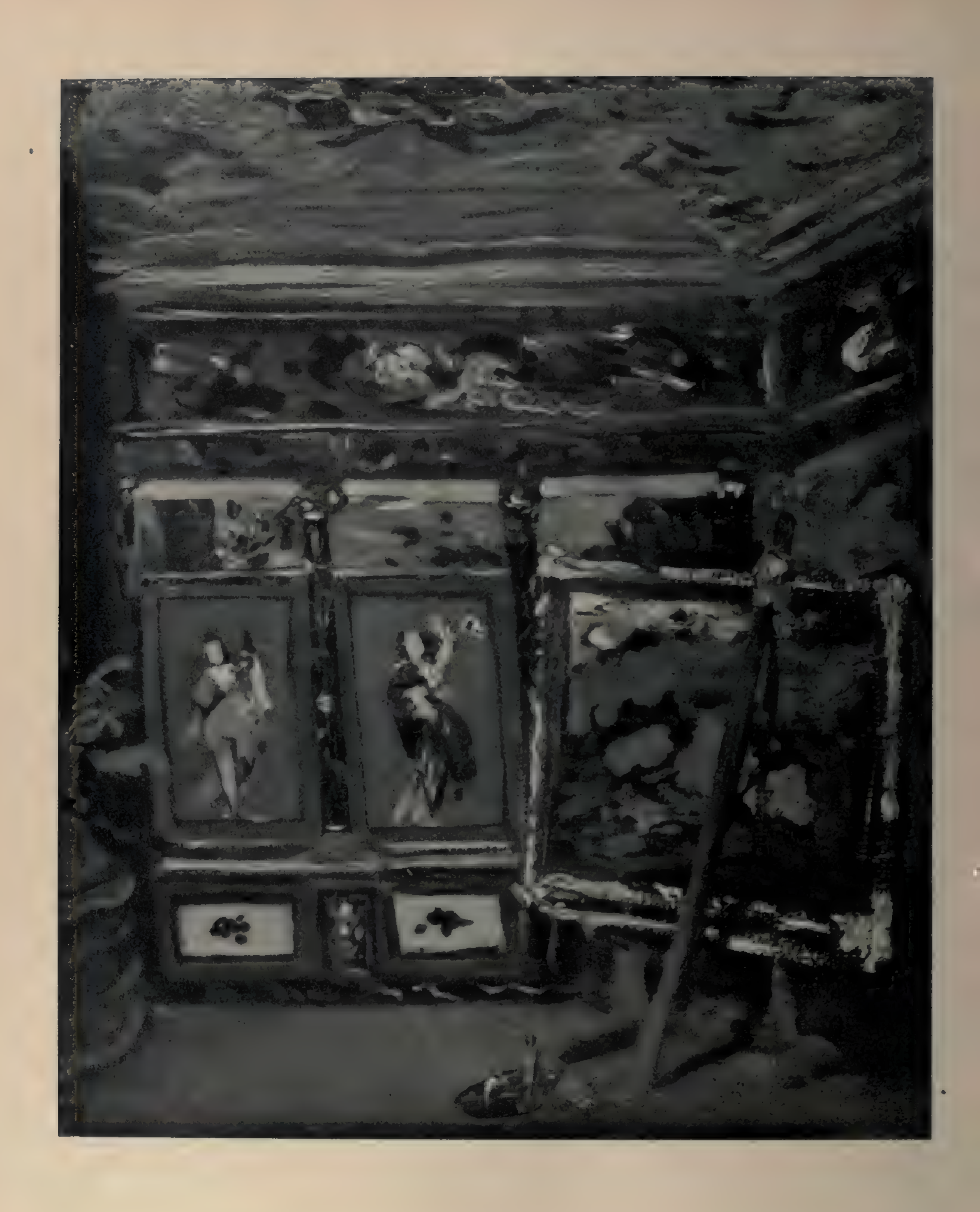
Er sandte das Werk auf die 1873er Wiener Weltausstellung, doch hängte man es dort so hoch, daß der gekränkte Künstler nach der Eröffnung der Ausstellung die Entfernung des Bildes durchsetzte. Verbittert zog sich Merse nach Jernye zurück.

Lange Jahre künstlerischer Unfruchtbarkeit folgten. Erst zehn Jahre später machte er einen neuerlichen Versuch, zunächst in Wien, dann in Budapest. Allein auch diesmal war ihm ein Mißerfolg beschieden. Kritik und Pu-

*) S. Béla Lázár: Paul Merse von Szinyei. Ein Vorläufer der Pleinairmalerei. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1911.



PAUL MERSE VON SZINYEI MAIFEST



PAUL MERSE VON SZINYEI

MEIN ATELIER



PAUL MERSE VON SZINYEI ROKOKO



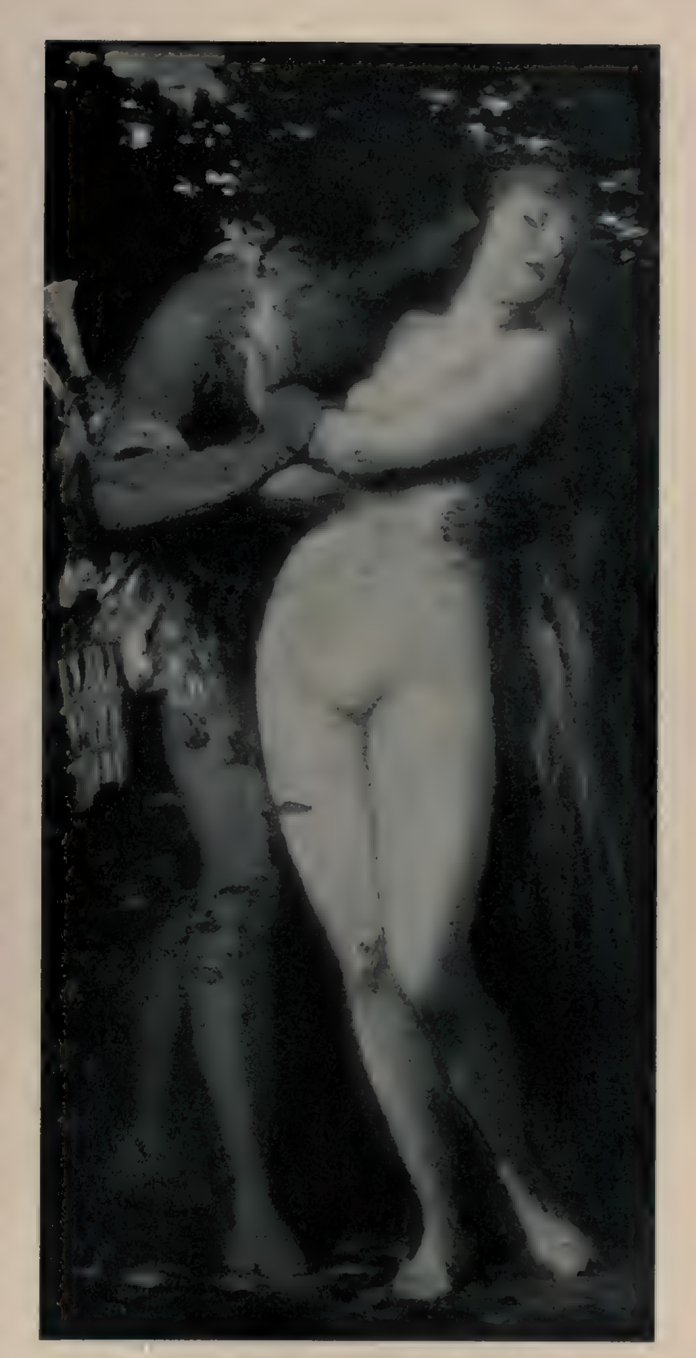
PAUL MERSE VON SZINYEI BILDNIS IN LILA

blikum schraken vor seinen strahlenden Farben zurück. Der führende Kritiker, Gustav Kelety, sprach von einem delirium colorans. Dieser Fehlschlag nahm Szinyei vollends den Mut; er zog sich endgültig zurück. So verflossen weitere dreizehn Jahre. Mittlerweile geriet ein aus München heimgekehrter junger Künstler, Zemplényi, nach Jernye, wo er in der Gegend malte, und überrascht sah Szinyei, daß der Fremde so arbeitete, wie zwanzig Jahre vorher er selbst. Was war geschehen? Nichts anderes, als daß auch die Franzosen die Rätsel der Freilichtmalerei gelöst hatten, daß auch sie den Stil vom Luftton als Einheit ableiteten, daß auch sie die Einheit der Impression anstrebten, wie vor vielen Jahren er selbst. Auf seinem Siegeszug war das Pleinair auch nach München gelangt. Dies spornte ihn zu neuer Arbeit an, und bald darauf, gelegentlich der Millennar-Ausstellung im Jahre 1896, erschien Szinyei wieder auf dem Plan. Hier entdeckt ihn die junge Künstlergeneration, die aus München heimgekehrt war, um in Nagybánya eine Schule zu gründen, als einen Vorläufer ihrer

Bestrebungen. Das Publikum begriff auch diesmal weder ihn, noch die Jungen aus Nagybánya.

Seinen ersten entscheidenden Sieg feiert er 1901 in München, wo er im Glaspalast das „Maifest“ ausstellt, das ihm die große Goldmedaille einträgt, die vor ihm auch seine Freunde Leibl und Böcklin erhalten hatten. Allein zu Hause weckte das kein Echo. Vier Jahre später veranstaltet er eine Kollektivausstellung; sie hat schon weiterreichenden Erfolg. Man beruft ihn als Direktor an die Malerakademie, und Szinyei übersiedelt nach Budapest. Von da an spielt er eine führende Rolle in den künstlerischen Bewegungen. Diese Position hat er inne, als 1909 die Galerie Heinemann eine Ausstellung der Pilotyschule arrangiert. Hier machen Skizzen aus seiner Frühzeit großes Aufsehen; in der Berliner Secession räumt man ihm einen Saal ein; in München stellt er sich, ebenfalls bei Heinemann, mit einer Kollektivausstellung ein; ein Jahr später aber, 1911, erringt er in Rom auf der Internationalen Ausstellung den 10000 Lire-Preis; die Uffizien in Florenz bestellen sein Selbstbildnis. Nun wird er auch daheim gefeiert. Das Komitat Sáros stellt ihm ein Denkmal, seine Arbeiten finden zu hohen Preisen Käufer, und schließlich erhält er auch in Budapest die „Große Goldene“.

Die Laufbahn Szinyeis scheidet sich in zwei Teile. In die Mitte fällt eine Ruhepause von fast dreiundzwanzig Jahren, während der sich natürlich auch seine Art zu sehen ändert. Was die beiden Lebensabschnitte verbindet, ist die Seelenwelt des Künstlers, die die Heiterkeit, die lachende gute Laune, der auch die Schicksalsschläge nichts anzuhaben vermochten, selbst ist. Alle diese Eigenschaften kommen in dem beispiellosen Glanz seiner Farben zum Ausdruck. Er ist ein malerischer Maler, der mit der Farbe zeichnet, aus der Farbe die Form entstehen läßt, die Welt aus lauter Farbenflecken zusammensetzt. Und zwar seine eigene Welt, deren Motive zwar die Sároser Landschaft, das Wasser des Plattensees, die Bergwiesen, der Park von Jernye sind; allein der Künstler gelangt von jedem Ausgangspunkt an das gesteckte Ziel: er macht alle Elemente der Natur zu Trägern der Farbe. Zwischen seinen Werken der ersten und der zweiten Periode lassen sich große Unterschiede feststellen. Vor der großen, tragischen Ruhezeit ist für seinen Vortrag die von der Leichtigkeit der jugendlichen Seele beschwingte spielerische Frische bezeichnend; in seinen Farbenskizzen und fertigen Werken, wie „Maifest“, „Bildnis in Lila“ (1874) (Abb. S. 374), „Rokoko“ (Abb. S. 373), „Die Lerche“, „Frauenbildnis“ (1879), ergibt sich aus dem weichen und kontinuierlichen Ineinanderfließen der Farben deren in innerem Feuer brennender Schmelz. Über seinen Farbenharmonien lebt, vibriert und strahlt das alles aus-



PAUL MERSE v. SZINYEI ▫ DAS HEIDNISCHE ZEITALTER

füllende Licht als einheitlicher Ton, wodurch das Ganze Stil bekommt.

In seiner zweiten Epoche — nachdem er während der langen Untätigkeit diese Frische des Sehens eingebüßt hatte — hat er alles von vorne anfangen müssen. Daher kommt es, daß zu Beginn das übertriebene Häufen von Formen in seine Werke Härten hineintrug, von denen er sich nur schwer freizumachen vermochte. Doch gerade dieser Umstand verhalf ihm zu einem mächtigen konstruktiven Können, zu einer vollkommenen Beherrschung der Formen. Hierauf gründete er dann seinen neuen Stil, der aus der von dem Detail stufenweise zur großen Vereinfachung gelangte, wie es sein Lieblingsschriftsteller Nietzsche fordert: „Die Künstler sollen nichts so sehen wie es ist, sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker ..." (Nachgelassene Werke, 359.)

Auch dieser neue Stil baute sich auf die Farbe auf, doch verbarg sich dahinter ein machtvolles konstruktives Können, das seine Wurzeln in der unendlich genauen Beobachtung aller Einzelheiten der Natur hatte. Szinyei kannte Anatomie, Form, Farbe aller Bäume, Sträucher und Blumen. Er pflegte zu sagen, daß er am liebsten auf der Straße ausstellen möchte, denn er wolle die Illusion wecken, daß sein Werk ein Stück Natur sei. Doch er wußte auch, daß das Streben nach der Illusion der Natur nicht zur Nachahmung der Natur führen darf. „Eine genau abgezeichnete, in den Farben genau wiedergegebene Sache wirkt ganz anders auf der Leinwand als in Wirklichkeit. Hingegen gibt ein gewandt hingeworfener Farbenfleck dem Auge durchaus die Illusion, den Gegenstand selbst zu sehen!" Und auf dem Gebiete dieses Illusionsweckens bot er in seinem neuen Stil Staunenswertes. Farbenfleck neben Farbenfleck, ohne Tonalität, einzig und allein durch die haarscharfe Wertung der Farben, scheinbar ohne jedes Bearbeiten, wußte er trotzdem die tiefsten Wirkungen auszulösen gerade durch diese ihm eigene erstaunliche Vereinfachung. Er wird unfehlbar im Erkennen des Wesentlichen. Seine Kunst ist ein Vorbild synthetischen Sehens.

Auf dieser Stufe stand der Meister, als ihm der Tod den Pinsel aus der Hand schlug. Gebrochenen Herzens, fern der Hauptstadt, stieg er in sein Grab, in Jernye, auf dem Landsitz seiner Ahnen. Allein diese Scholle war nicht mehr ungarisch, und von Scham gerötet sah Szinyei zu, wie seine Heimat der Erbfeind als Lohn für schändlichen Verrat verwüstet.

Dr. Béla Lázár



PAUL MERSE VON SZINYEI — SZINYEI



Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

JOSEF ENSELING
WEIBLICHE MASKE (BRONZE)



SCHMIDT-ROTTLUFF SCHIFFE

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

PERSÖNLICHKEIT UND STIL

Die Frage nach dem Ursprung des Stils ist ebenso umstritten wie das Thema über die Genesis der Kunst, interessiert auch mehr den Historiker als den kritischen Ästheten. Der Kampf um den Stil, und die Stellungnahme, ob wir in ihm das objektive oder subjektive Moment stärker betonen, ist gerade in unserer Zeit nicht belanglos. Viel hängt damit zusammen, weil sich Soziologisches mit Künstlerischem vermengte, Wirtschaftspolitik und Programmpunkte von Klassen hineingezogen wurden, die mit dem Kern der Sache keine innere Berührung haben.

Erler sagt ganz richtig, daß der Künstler, trotzdem er scheinbar beiseite steht, die deutlichsten Merkmale seiner Zeit und Rasse unbewußt trägt und daß diese erst den späteren sinnlich erkennbar werden. Das große Chaos und die Erschütterungen der Welt konnten an dem Künstler um so weniger abgleiten, als seine sensitivere Seele leichter reagiert und er zudem meinte, diesmal bewußter Resonanzboden für die äußeren Schwingungen zu sein. Dazu kam noch eins, daß die Organisation der andern mit ihren ungeheuern Mitteln auch geeignet schien, die Kreise, welche sich bisher bedrückt glaubten, durch Übernahme dieses Vorbildes in eine gleich günstige Herrscherstelle zu versetzen. Die Linie war bereits früher vorgezeichnet: Kunsthändler — Zeitschrift — Schriftsteller. Eine Vertrustung der Anschauung, Diktatur einer Richtung. Außerdem: der Wille, das Ringen um den Stil in jenen Wagen einzuspannen. Um so leichter möglich, als unsere Zeit das Bestreben hat, sich einheitlich zu orientieren. Das wäre ohne Gefahr, wenn ein direkter Anschluß möglich.

Über die Große Düsseldorfer Ausstellung 1920 kann der Bericht zu unserem heutigen Bildmaterial wegen plötzlicher Erkrankung unseres Referenten erst in dem nächsten Heft erfolgen.



Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

JOSEF ENSELING
TÄNZERIN (BRONZE)



RICHARD LANGER — DIE FLIEHENDE (MODELL FÜR BRONZE)
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

Wir sind indes traditionslos. Neuschöpfung wird also den Parvenügeruch nicht leicht abschütteln können. Das Dilemma hat einen leicht erkennbaren Grund: man will nicht mehr Stile, sondern d e n Stil, und glaubt daß ein solcher bewußt entstehen könne. Der sogenannte Jugendstil seligen Angedenkens hätte Warnung sein können. Unmöglichkeit, hinter eine Entwicklung einen Strich zu machen und Neues zu dekretieren. Auch im alten Überlebten stecken brauchbare Elemente, selbst dann, wenn man Vergangenes mit Recht als falsch betrachtet; aber schließlich wurde dieses Werturteil nur deshalb gewonnen, weil man inzwischen den Vorteil der Distanz für sich hatte. Der notwendige Kampf der Schaffenden um ihr Werk, den sie innerlich führen, wird umgemünzt in Kunstpolitik, betrieben von kritischen Analytikern, die damit eine öffentliche Angelegenheit betreiben wollen. Ihre Stellung ist so stark, daß sie bereits beginnen, Richtlinien aufzustellen, Gesetze zu erlassen. Man braucht gar nicht so weit gehen und ihnen den guten Glauben abzusprechen. Aber genau so wie früher der Schlachtruf gegen Akademie und Zopf erhoben wurde, heißt es schon jetzt auf der Wacht stehen. Principiis obsta! Denn schließlich würde die Entwicklung dasselbe zeitigen, was man früher mit Recht fanatisch bekämpft, Regeln und blutlose Schemen, Hineinpressung des Individuums in artfremde Schranken, Beschneidung der Freiheit und Verbote.

Der Schaffende trägt die Gesetze in sich. Je höher er steht, um so strenger sein Maßstab. Sein Ausdruck wird der einer Zeit und einer Weltanschauung; automatisch, ohne daß er mit der Absicht herangeht, „ich schaffe einen neuen Stil“. In einzelnen Charakterbildern erkennt die Geschichte Epochen. Nicht anders in der Kunst. Der große einzelne ist nötiger wie eine Organisation. Zeitgemäß scheint freilich solche Anschauung nicht. Aber schließlich ist Organisation nichts anderes wie der Schutz der Mittelmäßigen. Daß diese ein Recht zu leben haben, kann auch in der künstlerischen Welt nicht abgeleugnet werden, so lange sie nicht mit jenen Ansprüchen auftreten, die nur das Genie stellen darf. Auch für Talente ist Platz, und von vorn-



ADOLF UZARSKI — STIERKAMPF II

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

herein kann keine Entwicklung vorausgesagt werden. Ein Irrtum ist um so leichter möglich, als gerade äußerliche Geschicklichkeit zu Überschätzungen geführt hat. Die mittlere Linie sieht immer darin das Wesentliche. Die Persönlichkeit eines Künstlers ist für viele damit gegeben, daß seine Handschrift so in die Augen fällt, daß sich aus der Technik sofort erkennen läßt, „hier haben wir einen X oder Y". Und befriedigt ob dieser Kenntnis reiht sich der betreffende Beschauer in die Kreise der Eingeweihten ein.

Nicht anders auch beim neuen Stil. Wenn wir ihn vom Standpunkt der angewandten Kunst betrachten, könnte man sich ehrlich freuen. Unbewußt drängt vieles dazu. Viele Elemente weisen aufs Gewerbe: die Fläche, das Ornament. Drängen wir also den Gestaltungswillen in jene Bahnen und lenken wir ihn vom transzendental Geistigen ab, das nur den Auserwählten in der sogenannten „hohen" Kunst überlassen bleiben soll. Dann ist die ganze Organisationsbewegung wertvoll, weil sie imstande ist, ein der Allgemeinheit entfremdetes Gebiet dem Volke zugänglich zu machen. Dieser soziale Hintergedanke ist bei den Übertreibungen Pate gestanden, die Reaktion auf die Anschauung l'art pour l'art. Dieser Standpunkt mag entwicklungsgeschichtlich überwunden sein, weil unsere Zeit wieder das Gefühl aufbringt, daß Kunst nicht außerhalb des Lebens zu stehen hat. Aber man kann den Schaffenden nicht gewaltsam aus seiner Einsamkeit reißen, weil sein Wesen der Vergesellschaftung abhold ist. Das Geheimnis des Werdens läßt sich nicht mit Rationalismus ergründen. Es ist gut, noch Mysterien zu besitzen. Es drängt, wenn man den Pulsschlag der Zeit zu hören versteht, alles zum Übersinnlichen und Symbol. Das ist auch der Grund, warum gewisse Heißsporne den Impressionismus schon jetzt mit einer leichten Handbewegung abtun; sie sehen in ihm nur die gelungene Lösung optischer Probleme, den Ausdruck gewisser Wissenschaftlichkeit. Vermissen das stilistische Moment, weil die formale Gestaltung nicht sein Programm. Bei objektiver Wertung werden wir auch darin nur den Extrakt des Zeitgeistes sehen. Unserer ist wohl anders. Aber die logische Entwicklung hat mit einer plötzlichen Welterschütterung nichts zu tun. Schon vorher gab es Expressionismus. Die Großen ahnten voraus und dachten nicht daran, Zeitgeist zu malen. Die Nachläufer wollen diesen aber „machen". Dieser Irrtum ist um so bedenklicher, weil die frühere Minderheit jetzt breit im Sattel sitzt. Und sie fällt in denselben Fehler, in den alles gerät, was



HANS MEID — ZIGEUNER VOR DER STADT

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920. — Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin



WILHELM LEHMBRUCK KOMPOSITION

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

zur Herrschaft gelangt, ins Schießen über das Ziel. Die Gefahr, daß der Abseitige verdorrt, besteht fort. Noch mehr vielleicht, sie ist größer geworden. Er ist zu ehrlich, dem Publikum eine Verbeugung zu machen; das Bild für die gute Stube und die Freude an dem landläufig gebrauchten Schönheitsbegriff kann auch der Expressionismus nicht töten. Das schwerer Zugängliche ist immer unbequem, die Masse kann daher in ihrer Gesamtheit nie von der Tiefe erschüttert werden. Hier hat er also nichts zu suchen. Von der andern Seite aber nichts zu hoffen, weil er sich ebenfalls nicht bedingungslos unterwirft. Denn so wie das Schaffen eines Stils von jenen Kreisen aufgefaßt wird, bedeutet es das Untergehen des Individuums im Ausdruck kompakter Massen. Eine Begriffsverwirrung, weil für den Künstler die Analogien wirtschaftlicher oder politischer Organisationen nicht zutreffen. Den Schlagworten der Diktatoren auf diesem Gebiete sind natürlich die auf den Zweigen der bildenden Kunst Schaffenden um so eher zugänglich, weil Skepsis, nüchterne Erwägung, objektive Kritik dem Wesen des Künstlers nicht entsprechen. Hier ist Impuls, Intuition, Temperament. Revolutionär des Geistes, glaubt er radikal, nicht konservativ sein zu müssen, und ist somit von jenen Naturen mit diplomatischer Veranlagung, die genau wissen, auf welche Töne er am leichtesten reagiert, unschwer für eine Zeitlang am Gängelband zu führen. Er ist für den Kampf, für das Neue. Das Gesetz der Welle ist aber stärker als er. Je heftiger der Streit und das Verlangen nach Umsturz, um so kürzer



Große Kunstausstellung
Düsseldorf 1920

OTTO SOHN-RETHEL
AUS SHAKESPEARES „STURM“



FRANZ HECKENDORF **MADONNA**

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

die Herrschaft der augenblicklichen Sieger, zumal im rasenden Tempo unserer Zeiten.

Die Befürchtung ist daher naheliegend, daß die neue Richtung noch schneller verschwindet wie der Impressionismus, der aber, historisch betrachtet, der Vergangenheit angehörte, als und weil seine sämtlichen Entwicklungsmöglichkeiten erschöpft waren. Beim Expressionismus könnte man aber am Ende das Schauspiel erleben, daß er schon vorzeitig abtritt. Das wäre bedauerlich, weil in ihm mehr Möglichkeiten vorhanden, die bei weitem nicht ausgebaut sind und für lange Zeit genügen könnten. Er soll uns den Stil bringen, nach dem wir tastend suchen, die innere Vertiefung statt äußerlicher Mache, seelisches Erlebnis statt oberflächlicher Optik. Aber von innen heraus, nicht durch Dekrete, durch Evolution und nicht durch Krampf und Geschrei.

Unser ganzes Leben ist immer mehr auf Öffentlichkeit orientiert. Auch der starke Künstler horcht auf deren Stimmen und wird so mittelbar beeinflußt. Um so größer also die Verantwortung jener Stellen, die mitschuldig sind an der Steigerung des Zeitmaßes, dem sie die Sporen geben statt an der Kandare zu



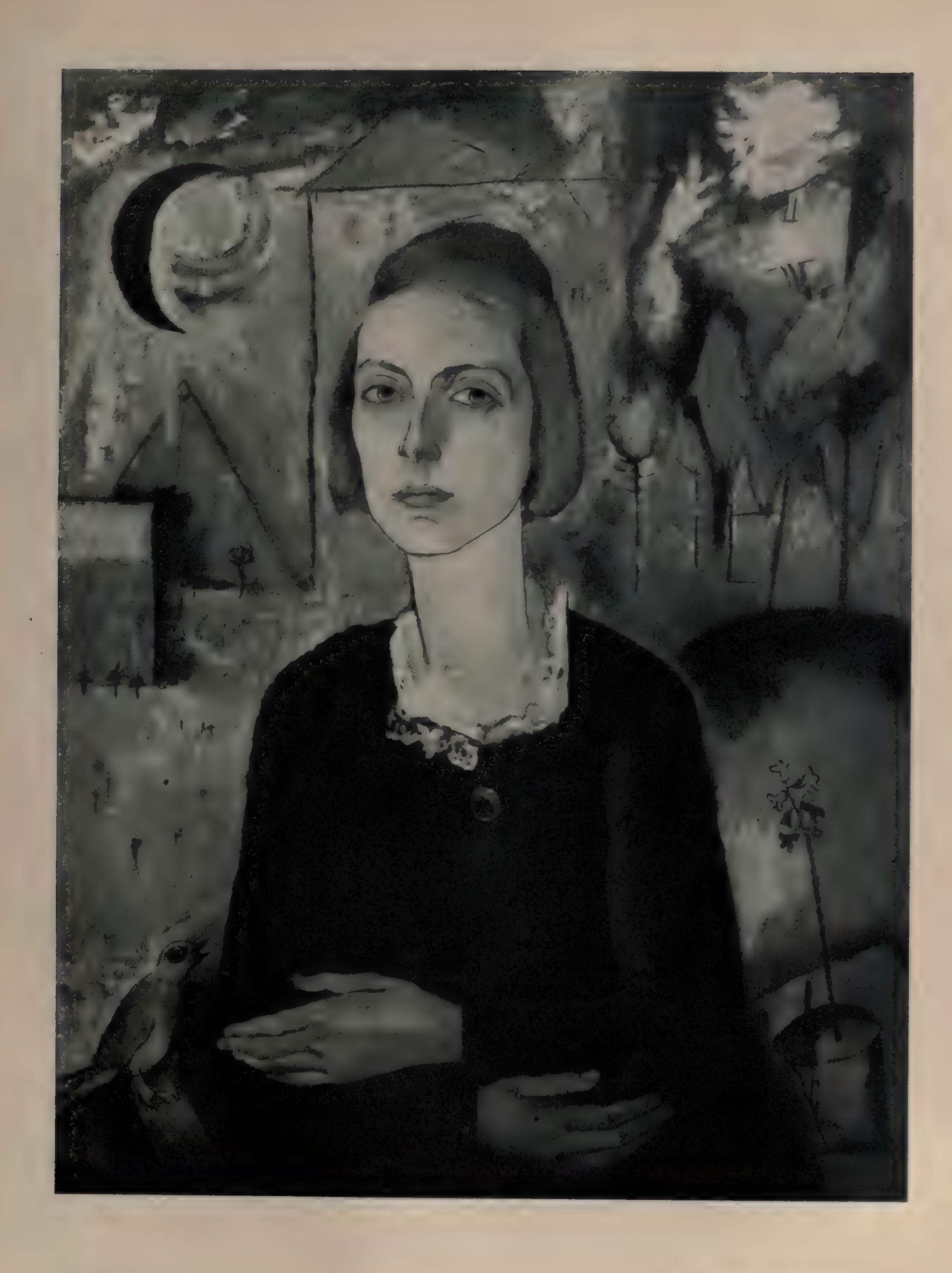
WALTER CORDE — *Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920* — DAS ROTE PFERD

ziehen, die schon an die Gegenwart den historischen Maßstab anlegen, und indirekt dadurch die Werke nicht ausreifen lassen, weil alles schon überholt erscheint und nur im neuen eine Sensation zu erwarten ist. Alles dies widerspricht dem inneren Wesen des Expressionismus und kann einer Entwicklung des Stils nicht förderlich sein, weil er abhängig vom Werden künstlerischer Persönlichkeit ist. Die größte Freiheit, die er dem Individuum gewährleistet, kommt der Gesamtheit zugute, deren Ausdruck endlich als Stil erscheint. Durch literarisches Ästhetentum wird er nicht geboren und gefördert. Auch nicht durch Manifeste der Schaffenden. Banal, den Satz zu zitieren: „Bilde Künstler, rede nicht.“ Das Werk soll und wird von selber sprechen. Und auch der Stil wird werden, wenn ihm die äußeren Entwicklungsmöglichkeiten gegeben sind. In dieser Richtung müssen Wege geebnet werden, Widerstände unkünstlerischer Natur bekämpft werden. Trotz aller scheinbaren Diktatur gewisser Kreise ist das Banausentum so mächtig wie zuvor. Denn der Kampf wurde bisher mehr gegen die eigenen Reihen getragen, wie es kurzsichtiger Politik entspricht. So wie der ernste tiefe Gedanke des Sozialismus durch eine ungeschickte Inszenierung kompromittiert wird und die Gefahr besteht, daß er dadurch abwirtschaftet, so muß es sein, wenn die Hände, die Geschicke der Kunst zu leiten glauben, das Kind mit dem Bade ausgießen. Es gibt nur gute, aber keine neue Kunst und dieser müssen wir, gleichviel in welchem Fahrwasser



A. IBING — ÄPFEL MIT KRUG

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920



Große Kunstausstellung
Düsseldorf 1920

MAX BURCHARTZ
BILDNIS MARIA BENEMANN



JULIUS BRETZ — DER REGENBOGEN

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920. — Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

sie segelt, gerecht werden. Tun wir das, so wird sich der Stil selbsttätig einstellen. Unterstützen wir mehr Persönlichkeit als Richtung. Finden wir auch wieder den Weg zurück vom Überschwang zur festen Erde, vom Chaos zur Klarheit. Die Herrschaft der Phrase kann uns nicht bereichern, Taten bedürfen die Maskierung der Worte nicht.

In der Kunst liegt das Heil im Individualismus.

Stil ist die Überwindung der Natur, formale Gestaltung, gleichviel mit welchen Mitteln. Aber noch jeder Stil hat an einen andern angeknüpft. Man redet nur mehr vom Geistigen in der Kunst; und nicht nur der Skribent, sondern der Schaffende selber. Der literarische Inhalt eines Bildwerkes geriet mit Recht in Mißkredit. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr ferne, daß wir auch bei der Nötigkeit langatmigen Kommentars mißtrauisch werden. Denn schließlich ist die Kunst Gefühls- und nicht Verstandessache. Den Boden für jene zu bereiten, ist wichtiger wie Reglements, Kommissionen und Räte. Der Aufwand von Zeit und Mühe entzieht den Künstler nur seinem Werke und steht dazu in keinem Verhältnis. Der Künstler wurzelt in der Einsamkeit. Große Ideen werden der Zeit der Erfüllung vorausgeboren, das Umsetzen in die Tat bleibt den späteren vorbehalten. Bereiten wir den Boden, daß die Zwischenräume gering werden, aber hüten wir uns, einen Stil zu erzwingen oder durchzudrücken. Denn damit widersprechen wir den Gesetzen der Kunst und den Urtiefen des Schaffens, die zu jeder Zeit die gleichen bleiben.

Dr. Egon Hofmann

BERNINI ALS LEHRER

Das neu erschienene „Tagebuch des Herrn von Chantelou“ über die Reise Giov. Lorenzo Berninis nach Paris aus dem Jahre 1665 (Deutsche Bearbeitung von Hans Rose, München, F. Bruckmann 1919) gewährt einen lehrreichen Einblick in Berninis pädagogische Tätigkeit und die Grundsätze, welche allgemein im 17. Jahrhundert bei der Gründung öffentlicher Kunstschulen maßgebend waren. Als Aufgabe der Akademie gilt vor allem die Erziehung zur Idee des Schönen an Hand der antiken Vorbilder. Zweitens die Vermittlung handwerklicher Erfahrungen vom Meister an den Schüler, die Erhaltung einer Tradition, die aus dem Zunftbetrieb in die Sphäre des Schulwesens emporwächst. Als drittes kommt ein gelehrtes Element hinzu: akademische Dissertationen und Vortragskurse, die heute zum Pflichtenkreis der Universität gehören. In dem genannten Tagebuch hat sich als eine der originalsten Partien eine Ansprache erhalten, die Bernini in der Kgl. Akademie der Maler und Bildhauer vorgetragen und gegen Ende seines Pariser Besuches schriftlich niedergelegt hat. Sie wird im folgenden abgedruckt und durch einige zugehörige Stellen ergänzt.

Chantelou berichtet unter dem 5. September 1665:

„Am Fünften arbeitete der Cavaliere wie gewöhnlich und abends besuchten wir die Akademie. Die Herren du Metz, Nocret und Sève empfingen ihn am Straßenportal als Vertreter der Körperschaft. Der Cavaliere betrat zuerst den Aktsaal, wo sämtliche Modelle die vorgeschriebene Pose annahmen und ging, ohne sich weiter aufzuhalten, in den Sitzungssaal hinüber. Man bot ihm den Präsidentensessel an, aber er dankte und wollte nicht Platz nehmen. Die Gesellschaft war zahlreich; sogar der Herr Stipendiatsrat Eliot war erschienen. Der Cavaliere warf einen Blick auf die Gemälde im Saal, die jedoch nicht als sonderlich talentvoll galten, und betrachtete ein paar Reliefs aus der Bildhauerklasse. Dann trat er in die Mitte des Saales, richtete sich auf und hielt vor versammelter Akademie folgende Ansprache: ‚Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, dann möchte ich der Akademie den Vorschlag machen, Gipsabgüsse von sämtlichen schönen Antiken anzuschaffen: Statuen, Reliefs und Büsten, damit die jungen Leute daran lernen. Man läßt sie die antiken Modelle abzeichnen, um ihnen zunächst die Idee des Schönen beizubringen, an die sie sich dann ihr ganzes Leben halten können. Es hieße sie verderben, wenn man sie von vornherein vor das Naturmodell setzt. Die Natur ist fast immer matt und kleinlich und wenn die Vorstellung der Schüler nur von ihr genährt wird, werden sie niemals etwas wirklich Schönes und Großes schaffen können, denn die natürliche Welt vermag das nicht zu bieten. Wer nach der Natur arbeitet, muß schon sehr geschickt ihre Schwächen zu erkennen und zu verbessern wissen und eben dazu sind die jungen Leute nicht befähigt, wenn man ihnen keine feste Grundlage schafft. Ich will meine Überzeugung mit einem Beispiel belegen. In der natürlichen Erscheinung kommt es zuweilen vor, daß Partien erhaben sind, die flach sein sollten, und andere umgekehrt flach sind, die erhaben sein sollten. Wer nun vom Zeichnen den rechten Begriff hat, läßt fort, was die Natur zwar bietet, aber nicht bieten sollte, und verstärkt umgekehrt, was da sein sollte und nicht herauskommt. Und dazu — ich wiederhole es — sind junge Leute nicht imstande, wenn sie die Idee des Schönen nicht erfaßt und begriffen haben. In früher Jugend zeichnete ich viel nach der Antike. Wie ich dann meine erste selbständige Figur modellierte, befragte ich, so oft mir etwas unklar oder zweifelhaft war, den Antonius wie ein Orakel und bemerkte an diesem Bildwerk von Tag zu Tag neue Schönheiten, die ich weder gesehen hatte, noch jemals gesehen hätte, solange mein Meißel nicht selbständig arbeitete. Drum rate ich meinen und allen andern Schülern stets, sich nicht gänzlich auf Abzeichnen und Nachformen zu beschränken, sondern selbständige Arbeiten nebenher laufen zu lassen: Skulpturen, Gemälde und dergleichen. So mischt man Produktion und Imitation oder mit andern Worten: Handlung und Betrachtung, und daraus ergeben sich Fortschritte, die erstaunlich sein können.‘ — ‚Allerdings,‘ warf ich ein, ‚wer nicht selbständig arbeitet, geht zurück. Da brauche ich als warnendes Beispiel nur an den verstorbenen Antoine Carlier zu erinnern, der den meisten der Herren noch bekannt sein wird. Er hielt sich den größten Teil seines Lebens in Rom auf und beschäftigte sich mit dem Abformen der schönen römischen Antiken. Seine Modelle sind unerreicht gut. Aber die Herren werden mir zugeben müssen, daß durch die sklavische Nachahmung sein Geist erstarrt und seine schöpferische Kraft geschwunden



ERNST TE PEERDT — ZWIEBELN. STILLEBEN
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920 — Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

ist, weil er sich zu spät bemüht hat, nach eigener Erfindung zu arbeiten.' — ,Was nun die Maler speziell angeht,' fuhr der Cavaliere fort, ,dürfen sie nicht dabei stehen bleiben, aus antiken Reliefs und Statuen die Zeichnung zu abstrahieren, sondern sie müssen vornehmlich die Altmeister eines großen malerischen Vortrags studieren und ihre Werke kopieren, z. B. Giorgione, Pordenone, Tizian und Paolo Veronese, — diese sogar noch mehr als Raffael, obwohl Raffael gesetzmäßiger ist als alle anderen. Man hat von Raffael behauptet, meine Herren, seine Kompositionen seien deshalb so unvergleichlich viel besser als andere, weil seine Freunde Bembo und Balthazar Castiglione ihre Weisheit und ihren abgeklärten Geschmack dem Künstler zur Verfügung gestellt hätten. Es wäre eine akademische Streitfrage, ob ein Maler sein Bild schon vor der Vollendung zeigen soll, oder ob es nicht doch die bessere Methode ist, das Werk erst einige Zeit ruhen zu lassen und es später vor der öffentlichen Ausstellung nochmals zu revidieren. Annibale Carracci war dafür, ein Bild sofort auszustellen, damit seine Fehler: Trockenheiten, Härten und derartiges zur Sprache gebracht und verbessert werden könnten. Um den Wetteifer unter den Schülern anzuspornen, müssen Preise ausgeschrieben werden, wie das in Rom z. B. an der Akademie des Kardinals Barberini üblich ist. An der hiesigen Akademie würde ich folgende Preise aussetzen: Wer die beste Zeichnung liefert, darf ein Gemälde danach ausführen und dieses mag ihm dann gut bezahlt werden. Wer von den Bildhauern das beste Modell macht, erhält Auftrag für eine Louvre-Statue und diese wird ihm dann ebenfalls gut bezahlt". In diesem Augenblick trat Herr Le Brun ein und der Cavaliere begrüßte ihn mit weltmännischem Anstand. Dann fuhr er in seiner Ansprache fort. ,Es gibt drei Mittel, ein guter Bildhauer oder Maler zu werden: frühzeitig Schönes sehen und sich daran gewöhnen, fleißig sein und guten Rat hören. Denn wenn ein Mann viel Arbeit hinter sich hat, kann er den Jüngeren mit ein paar kurzen Worten viel Mühe ersparen, Korrektur geben und den Weg abkürzen. Annibale Carracci — ich wiederhole es nochmals — wollte ein Bild sofort nach der Herstellung der Kritik des Publikums ausgesetzt wissen. Letzten Endes aber muß jeder einzelne aus eigener Kraft versuchen, die Fehler, zu denen er neigt, durch ihr Gegenteil auszugleichen: Kleinliches durch Gewaltiges, Schwäche durch Kraft, kurze Proportionen durch schlanke und umgekehrt ge-



FRITZ BURMANN MADONNA

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920. — Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

streckte Proportionen durch gedrungene.' Darauf wurde ihm der Kruzifixus von Sarrazin gezeigt. ,Der ist schön,' meinte der Cavaliere kritisch, ,nur ist der Körper so aufgefaßt, als ob er sich vor lauter Qual hängen ließe. Es steht aber in der Heiligen Schrift, daß der Körper des Herrn mit Seilen gestreckt werden mußte und wenn er derartig gespannt worden ist, konnte er keinesfalls so schlaff herabhängen wie dieser hier.'

Mit diesen Worten kehrte er in den Aktsaal zurück, sah sich die Zeichnungen von zwei oder drei Akademikern an und lobte die eines jungen Burschen von zehn bis zwölf Jahren als auffallend reif. Dann verabschiedete er sich von der versammelten Akademie, die ihn hinab an den Wagen geleitete, und die Herren du Metz und Perrault, die natürlich zu spät gekommen waren, schlossen sich nicht davon aus, ihn zu eskortieren."

Sein Schönheits-Ideal entwickelt Bernini in einem Gespräch mit dem Kupferstecher Château:

„,Unsere Modelle sind selten wirklich schön', erklärte der Cavaliere. ,Drum habe ich mir aus Cività-Vecchia und der Mark Ancona Orientalen kommen lassen und bin gut damit gefahren. Jeder Aktzeichner muß es sich zur Regel machen, sein Modell vorsichtig zu prü-

fen. Beine macht man besser zu lang als zu kurz, denn eine Kleinigkeit zu lang wirkt eher schöner, aber eine Kleinigkeit zu kurz macht den ganzen Körper schwer und plump. Männliche Schultern muß man lieber zu breit nehmen als zu schmal, d. h. breiter als sie am Modell normal sind, und den Kopf eher länglich als rund. Weibliche Schultern dagegen dürfen etwas schmäler sein als in Wirklichkeit. Gott hat dem Mann breite Schultern gegeben zum Kampf und zur Arbeit, dem Weib dagegen breite Hüften, um uns im Schoße zu tragen. Füße soll man eher zu klein als zu groß bilden, denn an schönen Modellen und in der Antike beobachtet man das auch.' — Er wiederholte, der König müsse sich Modelle aus Griechenland kommen lassen und er wolle es nicht vergessen, diesen Passus in seine Denkschrift einzusetzen. Außerdem müßten die Vorstände der Akademie Vortragskurse für die Schüler einrichten, und zwar verschiedene Lehrgänge für die einzelnen Klassen. Drei Klassen müßten mindestens vorhanden sein. Dann kam er auf die Studienblätter zurück, die vor ihm lagen, und fuhr fort: „Für die Ponderation der Figuren habe ich mir eine Regel ausprobiert, die ich für außerordentlich wichtig halte, weil sie auf dem natürlichen inneren Gleichgewicht des menschlichen Körpers beruht. Der Mensch legt sein Gewicht, wenn es nicht gerade ein Greis ist, meist nur auf das eine Bein, das Standbein, und der Künstler muß darauf achten, daß die Körperlast auf diesem basiert ist. Die dem Standbein entsprechende Schulter muß naturgemäß tiefer liegen als die andere und wenn ein Arm erhoben ist, wird es stets der dem Standbein entgegengesetzte sein. Sonst ist der Natur Gewalt angetan und das wird stets ungraziös wirken. Beim Studium der Antike habe ich das bestätigt gefunden.'



BERNHARD PÖPPELMANN JUNGER MANN
Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

Berninis Qualitäts-Urteil fällt vielfach ganz anders aus, als man nach seinen Werken erwarten sollte*). Er verehrt Raffael als den unbedingten Klassiker: „Ein Raffael wirkt stets wie aus einem Guß, während alle anderen Bilder unausgeglichene Partien aufweisen. Raffael besitzt die wahre Zeichnung, komponiert vorzüglich, hat Anmut und Takt, klassische Gewandung und fehlerlose perspektivische Figurenverteilung. Kein anderer Meister hat das alles vereinigt. Richtig ist ja, daß er den großen malerischen Vortrag der Lombarden nicht besessen hat, aber dafür fehlte es diesen an Proportion, Zeichnung und Haltung. Daher hat Poussin, der größte und gelehrteste Maler aller Zeiten, zuerst nach Tizian gearbeitet. Aber nur eine Zeitlang, dann hat er sich Raffael angeschlossen und somit bewiesen, daß er Raffael höher schätzt als alle anderen." Michelangelo ist ihm als Plastiker zu anatomisch: „Er war ein hochbedeutender Künstler, ein großer Bildhauer und Architekt, aber immerhin sind seine Arbeiten weniger wohlgefällig als künstlerisch. In diesem Punkt kann er sich nicht mit der Antike messen. Er hat sich zu eng an die Anatomie gehalten, wie ein Chirurg etwa, und aus diesem Grunde hat auch Annibale Carracci, dieses grande cervellone, seinen Christus in der Minerva so schlecht gemacht."

In der Architektur stellt er das Pantheon höher als St. Peter „denn es gibt keine voll-

*) Man vergleiche zu dieser Frage: E. Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 40. Heft IV. 1919.



HUBERT NETZER — SIEGFRIED

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

kommenere Form als den Kreis, das Quadrat, das Sechseck und das Achteck. Die Kuppel von St. Peter ist schön, das stimmt, und so etwas hat in der Tat kein antikes Bauwerk aufzuweisen. Aber sonst hat St. Peter hundert Fehler und die Rotonda keinen einzigen. Erstens wollte Michelangelo kein Langhaus daran und zweitens lag ein Entwurf von Baldassare Peruzzi vor, der im Serlio abgebildet und wesentlich schöner ist als die ausgeführten Pläne.“ Von den zeitgenössischen Künstlern liebt er vor allem Carracci und Guido Reni: „Guido malt am lieblichsten von allen, denn keiner versteht dem Gesicht diesen himmlischen Ausdruck zu geben.“ Die spanischen Realisten verspottet er (Chantelou S. 16/17) und den lombardischen Impressionisten zollt er nur recht bedingte Anerkennung: „Paul Veronese und Tizian, nehmen manchmal ihre Pinsel her und malen Sachen, die sie sich gar nicht über-



Große Kunstausstellung
Düsseldorf 1920

HANS KOHLSCHEIN
■ I. MOSES 3 ■



MAX STERN ERNTE

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920

legt haben. Sie lassen einfach ihrer Malwut die Zügel schießen. Darum sind ihre Werke so auffallend unterschiedlich. Manche, mit denen sie sich Mühe gegeben haben, sind unvergleichlich schön und andere wieder sind bloße Malstudien ohne Zeichnung und gedankliche Komposition. Die Königin von Schweden besitzt neun oder zehn Veroneses, gute und schlechte. Aber nur drei davon sind wirklich gut.“ Über den erzieherischen Wert der Kunst äußert sich Bernini an zwei Stellen: „Einesteils gehört sie ja zum Prestige eines Fürsten im Ausland, aber vor allem ist es doch ein seelischer Genuß, schöne Gemälde, Statuen und Büsten um sich zu haben. Man behält dann stets vor Augen, wie große Männer ausgesehen und gehandelt haben, bis es einem selbst zum Bedürfnis wird, sich an Verdienst mit ihnen zu messen.“ „Übrigens ist in der Kunst möglichste Entwirrung, möglichste Klarheit der Vorstellungen anzustreben, damit dieses Prinzip der Klarheit auf alles andere, auch auf den Fluß der Weltereignisse übergreift.“

Es liegt eine tiefe Tragik darin, daß Bernini mit seinem pädagogischen Talent und seiner geistigen Freigebigkeit den Verfall der Kunst nicht hat aufhalten können. Grade der Massenbetrieb in Berninis Atelier hat ungünstig auf das künstlerische Niveau eingewirkt und die französische Akademie wird unter Lebrun

zum höfischen Protektions-Institut, von dem die originellen Kräfte sich zurückziehen. Chantelou berichtet schon von bitteren Klagen, „Le Brun übe in der Malerei eine Art Despotie aus, gestützt auf das Vertrauen des Herrn Colbert, der durch die Stiftung der Akademie nur Dummköpfe großziehe, statt tüchtige Leute in ihr heranzubilden. Es gebe eben keine Gegen-Akademie, welche die Königliche in Atem hielte." Erst in der Aufklärung lebt das akademische Ideal wieder auf, teils durch das neu erwachende Antiken-Studium, teils durch die Vertiefung der Forschungsidee, die Begründung der modernen Kunstwissenschaft.



THEO CHAMPION — STILLER TAG

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1920



KARL BEGAS D. Ä. OSKAR BEGAS ALS KIND

Bildnisausstellung in der Berliner Akademie

DIE BILDNISAUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

In den letzten zehn Jahren ist der Gedanke einer historischen Bildnisausstellung an anderen Stellen öfter verwirklicht worden. Immer mußte aber der Wunsch zurückbleiben, dieses große bedeutende Gebiet einmal in großem Maßstab vorgeführt zu sehen. So durfte man wohl auf eine Erfüllung hoffen, als das Unternehmen von der Akademie der Künste in die Hand genommen wurde. Wenn auch hier nun wieder ein nicht unerheblicher Rest an neuen Wünschen bleibt, so kann man kaum technische Schwierigkeiten annehmen, sondern wohl ein Mangel an Programmklarheit. Was jetzt zu sehen ist, ist halb Kultur-, halb Kunstgeschichte, und nur zum wenigsten lebendig gebliebene Qualität. Vielleicht ist aber darin zugleich auch etwas an die Grenze der Porträtkunst im 19. Jahrhundert gerührt. Wenigstens in bezug auf die Beschränkung, die man sich mit der Auswahl auf die Berliner Kunst auferlegen mußte, wegen Transportschwierigkeiten. Dann hätte man durch Weiterführung auf die lebenden Meister Liebermann, Slevogt, Corinth, doch noch ein anderes Niveau erreichen können.

Vieles und meist das Gute ist von der Jahr-

derbilder aus der Familie Humboldt von dem Reiz der Auffassung zurückgedrängt wird. Leider fehlen große Proben von Krüger und Menzel, die nur mit einigen Zeichnungen und kleinen Bildern auftreten. Nur Magnus vertritt mit dem schon öfter gezeigten großen Porträt der Henriette Sontag die anmutige Sachlichkeit der Biedermeierzeit, die die Charakteristik noch nicht in fader Gesellschaftlichkeit ertrinken läßt. Die fünfziger Jahre haben nur noch selten den Anstand, diese Mäßigung zu üben. Das Malerische, wohl für das Technische ein Gewinn, wurde es aber nicht allemal für die Auffassung. Die bestechende Haltung mit Wendung und Pose zieht ein, und Gustav Richter wird ihr typischer Repräsentant. Hier scheint eine Grenze Berliner Portätkunst zu liegen



DANIEL CHODOWIECKI KINDERBILDNIS
Bildnisausstellung in der Berliner Akademie

hundertausstellung oder von anderen kleineren Ausstellungen her bekannt. Weniger bekannt trat die Plastik im großen Saale auf. Hier war vieles aus öffentlichen Gebäuden zu sehen, das ebenso versteckt lebt wie im Hause des Bürgers. Mehr als in der Berliner Bildnismalerei hat die gespannte Geistigkeit, die kühle Haltung, dort mit der guten bürgerlichen Tugend der Phrasenlosigkeit, die der alten preußischen Hauptstadt eigen war, in der Porträtbüste der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihren klassischen Ausdruck gefunden. Von Schadows Nikolaibüste (Abb. S. 400), über Rauchs Zelterbüste zu Tiecks herber Schinkelbüste ist diese Zeit typisch vertreten. In der Malerei vermag das 18. Jahrhundert mehr kulturhistorisch zu interessieren, fehlt doch Chodowiecki fast ganz (Abb. S. 398). Und was Frisch und Weitsch dagegen zu stellen haben, ist Konvention, die in Wilhelm Schadows Doppelbildnis, der Kin-

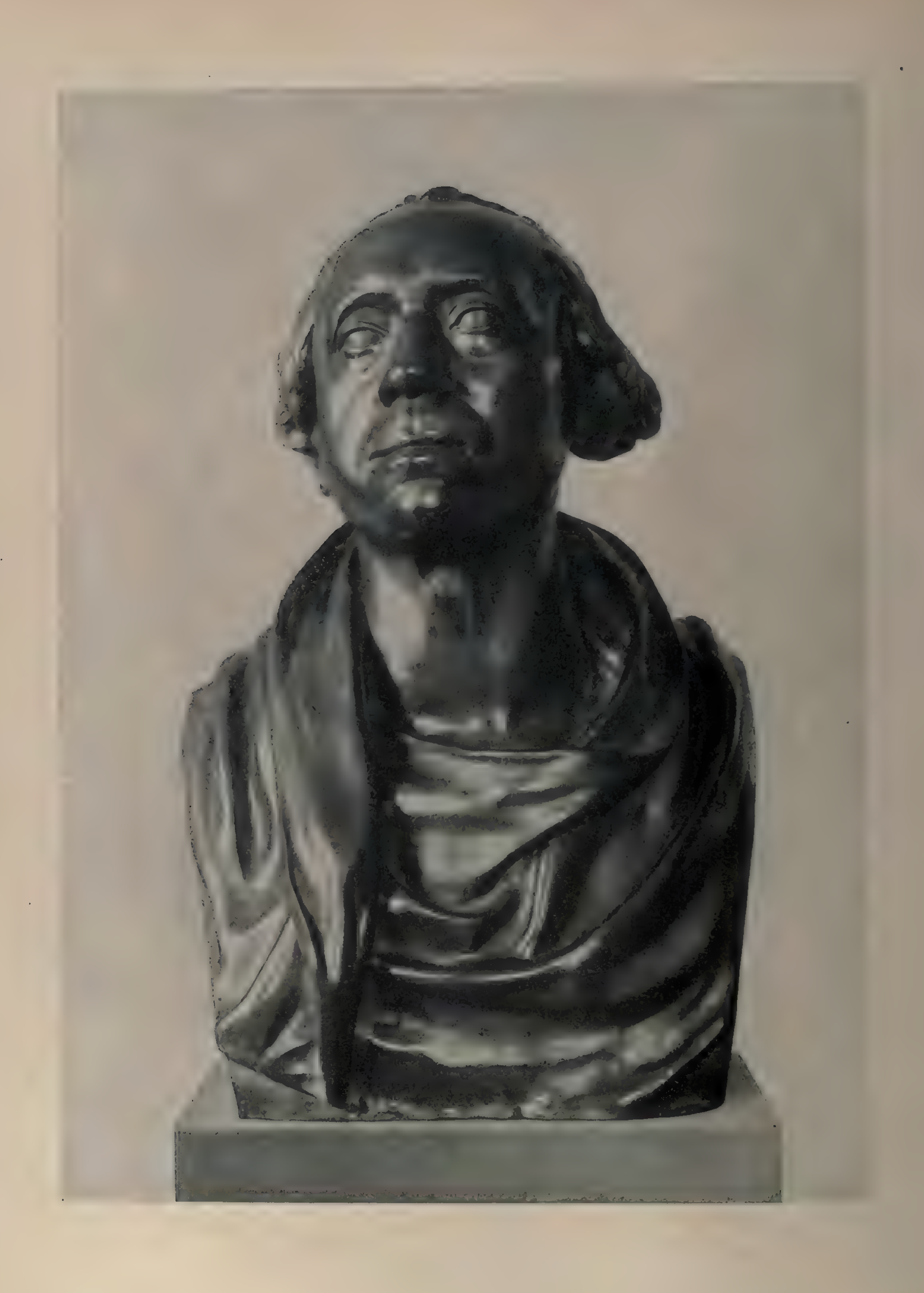
— oder auch der Berliner Gesellschaft. Die koketten Reize weicher Hintergründe, weiche verblasene Halbtöne umkosen die Figur und lösen sie in Salonfadheit auf. Gussow kommt doch dann das Verdienst zu, Charakteristik und Form auf eine herbere Art zurückgestimmt zu haben, die der Atmosphäre der guten berlinischen Kultur gemäßer ist. Selbst A. v. Werners Selbstbildnis gewinnt in dieser Entwicklungsreihe trotz des Fehlens aller malerischer Kultur etwas Eigenes. In dieses Milieu trat dann Stauffer-Bern ein. Seine Form war menzelsch geschult, den Malton brachte er aber von München mit. Nun ging der Verfall rapid. Die Tradition reißt ab. Hier hätte Liebermann erscheinen müssen. Lebt doch in seinen guten Bildnissen jene glückliche Verbindung vom charakterisierenden Zeichenstift und der freien malerischen Haltung, die eine gewisse Höhe der Berliner Porträtkunst bezeichnen.

W. Kurth



Bildnisausstellung in der Berliner Akademie

ANTON GRAFF
BILDNIS EINER PRINZESSIN



Bildnisausstellung in der Berliner Akademie

J. G. SCHADOW
BÜSTE FRIEDRICH NICOLAI

BERLINER AUSSTELLUNGEN*)

Den Anfang machte diesmal die Freie Secession. Man scheut sich, ihr noch den Untertitel: Ehrenpräsident Max Liebermann zu geben; zu schmerzlich ist die Erinnerung an das große Ausstellungsjahrzehnt von 1900 — 1910, das unter seiner Führung stand, wenn man das innerlich gleichgültige Getue sieht, welches sich diesmal ganze Säle hindurch breitmacht. Wenn es nach Faust zwei Rechte gibt: das Recht der Tradition und das Recht, das mit uns geboren wird, so entsteht daraus aber nur eine Forderung, beide auf die Höhe einer Qualität zu führen. Leider spürt man von dieser Höhe der Kunst nichts. Die Qualität ist nur wenig in diesen Räumen zu finden. Diejenigen, die sich das Recht der Tradition nehmen, haben sich die Forderung zu stellen, die Qualität auf der überkommenen Stufe zu halten. Nur in zwei Porträts Liebermanns selbst weht noch ein frischer Hauch der einst erworbenen freien, malerischen Kultur. Allein seine impressionistischen Nachfahren treten recht kopfhängerisch in ihren Räumen auf. Sie scheinen das Wettrennen mit der Jugend, die nur das Recht, das mit ihr geboren ist, anerkennt, aufgegeben zu haben. Man könnte hierin eine weise Zurückhaltung erblicken, und die vornehme Gesinnung, nur durch ruhige Qualität zu wirken, loben. Sicherlich hätten sie gar nicht mehr aufbringen brauchen als das kleine Kabinett, das ihre Arbeiten enthält. Kein besserer Beweis hätte den Programmisten, den mit der Gesinnung laut Gestikulierenden, gegeben werden können von dem Recht und Wert jener Existenz als durch die Qualität ihrer Werke. Sie fehlt gänzlich. Man erschrickt, wie schnell die Malkultur des Impressionismus sich verflüchtigen konnte, und erkennt, wie sehr auch diese große Zeit von dem unmittelbaren Vorbild, von der lebenerregenden Spannung des Wettkampfes ihrer Führer getragen wurde und den Nacheifernden hochhob. Da nun Liebermann die Kampfspannung verloren, Slevogt sich zurückgezogen, Corinth an anderer Stelle wirkt, fehlt das Zentrum.

Und doch trägt ihre Anhängerschaft noch eine andere Färbung als das eilfertige Mitläufertum, das sich dem Expressionismus angeschlossen hat und die Bewegung peinlichst diskreditiert. Diesem Mitläufertum gehört die Ausstellung an. Keine Ausstellung kann besser sein als die Künstler, die sie beschicken und angenommen werden. Es ist müßig, darüber nachzudenken, wie die Ausstellung wohl hätte aussehen können, wenn die Jury so und so gehandelt hätte. Höchstens zwei bis drei kleine Säle wären dann zustande gekommen. Entschieden wäre dies besser gewesen für die Kunst. Für die Künstlergruppe der Freien Secession wäre es aber auch zugleich eine Liquidation gewesen. Und doch trägt sie noch die besten Namen des Expressionismus in ihren Reihen. Aber außer Marcs Tieren, deren tieferregtes Urdasein sich hie und da mit Formen begnügen muß, die heraldischen Kunstgewerbestilisierungen nahekommen; außer Campendonks unschuldigen Ausdrucksphantasien und Heckels neuen Versuchen trägt kaum etwas anderes einen ernsten Willen zur Qualität zur Schau. Ein dummer Naivismus fordert „nur Gesinnung". Als ob sie vom Streben nach Qualität überhaupt zu trennen wäre? Ein arroganter Intellektualismus fordert Gefühl und Ausdruck des Absoluten. Als ob man dies fordern kann, wo man es doch höchstens ahnen kann und in strengster Qualität versuchen kann, es zu erreichen. So steht hier das Ziel am Anfang; d. h. an Stelle des Strebens ist das fertige Programm getreten. Vor zehn Jahren, als es zum ersten Male erschien, horchte man auf. Die Formulierung war als Antithese zum Impressionismus interessant. Heute ist es ein Gemeinplatz geworden und besonders abgeschmackt im Munde derer, die ihren Willen nicht in der Qualität einer reifenden Gestaltung haben sichtbar machen können. Wenn die guten Künstler dieses starken und wie es scheint stark deutschen Kunstwollens, des Expressionismus, nicht bald den Mut finden, das Mitläufertum durch strengste Jury von ihren Ausstellungen fern zu halten, könnte der ganze Sinn ihres Kunstwollens verdunkelt werden, das doch der Meinung ist, daß der „Ausdruck" nicht so wohlfeil zu erhaschen ist wie der „Eindruck".

Einst stand Secession und „Große Berliner Kunstausstellung" sich nur als Qualitätsunterschied entgegen. Der Impressionismus wollte nur Malkultur; während der Berliner Glaspalast sein kleines Können ängstlich hütete. Heute sind die Programme bei ihren Ausstellern verschieden, aber die Qualität ist die gleiche geworden; leider die gleiche schlechte. Unter diesem heißen Glasdach gedeihen jetzt parteilos Radikalismus und Konservatismus nebeneinander. Novembergruppe und Akademie mit Verein Berliner Künstler in holder Eintracht nebeneinander, eng verbunden durch die Anspruchslosigkeit auf Qualität. Noch immer tapeziert die akademische Rechte ganze Säle mit ihren getreuen Vereinsmitgliedern, so daß die soliden Könner wie Dettmann es schwer haben, gesehen zu werden. Und auf der kommuni-

*) Über die Ausstellung der Secession berichten wir im nächsten Heft.



G. F. R. LISZEWSKI — DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS

Bildnisausstellung in der Berliner Akademie

stischen Linken tapeziert ein Führer mit tyrannischem Diktatorenwillen 50 Aquarelle und überläßt den Brüdern huldvoll den anderen Teil. Golyscheff ist sein Name und seine Gestalt zeigt ein Selbstporträt inmitten seines Werkes; es besteht aus Zigarrenkistendeckeln, Streichhölzern, Brotrinden usw. Indianismus und Infantilismus sind dagegen akademische Zöpfe. Und doch hat auch dieser ultraviolette Radikalismus schon seine akademischen Schinken.

Noch immer gilt aber der Moabiterpalast als das offizielle Kunsthaus des preußischen Staates. Noch immer wird es jedes Jahr offiziell feierlich eröffnet. An Stelle Wilhelms II. stand diesmal Fritz Ebert. Früher war der Protektor wenigstens noch mit seiner erhaltenden Staatskunst verbunden; heute ist er bloße Erscheinung. Denn man wird dem gutmütigen Reichspräsidenten nicht zumuten, daß er der Protektor der Novembergruppe sein will.

W. Kurth



OSCAR BEGAS KINDERBILDNIS

Bildnisausstellung in der Berliner Akademie

MAX KLINGER †

Die Nachricht vom Ableben Max Klingers erreicht uns in dem Augenblicke, in welchem wir unser Heft zum Druck geben müssen, so daß wir uns heute darauf beschränken, die Trauerbotschaft, die nach den seit längerer Zeit über den Gesundheitszustand des Künstlers bekannt gewordenen Mitteilungen ja nicht mehr überraschend kommt, zu registrieren. Wir kommen auf das Schaffen Klingers in unserem nächsten Hefte zurück und verweisen heute auf unsere mehrfachen illustrierten Veröffentlichungen über den Meister im Jahrgang 1894/95 Dezember, Jahrgang 1901/2 Februar, Jahrgang 1908/9 April.

METZNER-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG

Im Park und in den großen Ateliers des schönen Hauses des verstorbenen Bildhauers Franz Metzner in Zehlendorf bei Berlin hat jetzt die Witwe des Künstlers eine Gedächtnisausstellung mit Unterstützung von Freunden veranstaltet. Sie ist eine sehr würdige Veranstaltung und erhält durch die schöne Umgebung einen sehr persönlichen Charakter. Ein starker Wille, ein freudiger Schaffensoptimismus, geben dem Werk Metzner beinahe etwas Unzeitgemäßes. Mit dieser jugendlichen Unbedenklichkeit stürmte auch der Begasbarock einst mit frohen Sinnen auf die Materie ein; er kannte nicht das schwere Geblüt des jüngeren Expressionismus. So entstand ein Stil, der ganz ähnlich wie bei Begas, das Ungefähre der Gesamtwirkung als Letztes hinnimmt. Hierin lag die Begabung Metzners für das Großdekorative. Seine künstlerische Phantasie war im Barock beheimatet. Sein Aufstieg fiel aber in eine kunstgewerbliche Stilsucherzeit, etwa nach 1900, die geneigt war, der Wirkung des Ganzen zuliebe, die Formel an Stelle der Form und die Stilisierung an Stelle des Stils zu setzen. Metzner fand seine Stilisierung aus dem architektonischen Hintergrund heraus, der nicht wie in den alten Künsten ein gegebener, sondern ein gestellter war. Man hatte keinen Stil, sondern schuf sich einen, um ihn zu befolgen. Gerade Metzners Kunst zeigt aus dieser Stilsucherzeit nach 1900 den typischen Weg. Sein ungeheuer leicht sitzendes Talent, der kühn summierende Blick für das malerisch Geschlossene ermutigten ihn zu den größten Ausmaßen. Hier war er Kind einer Zeit, die das Monumentale mit dem Kolossalen verwechselte und der hoffentlich so bald keine Wiederkunft möglich ist. Hier wurde Metzner auch innerlich oft hohl und deklamatorisch pathetisch. Er stieg zu seelischen Dumpfheiten herunter, zu Zuständen wilder Dämmerung, wie in seinem Siegfried, die in seiner utrierten Geste einen pseudomichelangelesken Stil deklamierten. Bewegung und Gebärde stehen im Vordergrund seiner Phantasietätigkeit. Ausdrucksplastik spannt die Handlung auf beherrschende Körperrhythmen. So

unterlag die Form ganz dem Zug des Umrisses oder der Schwellung des Kubus. So kann das Seelische nie wie bei Rodin als ein flüchtiger Akzent auf der Oberfläche erscheinen, sondern muß „gefaßte", fast möchte man sagen, bewußte Formen annehmen, die dadurch öfter mehr bloße „Wirkung" als Ergriffenheit werden. Sein Stilwille ist hier aber oft von eiserner Starrheit, wenn man an Barlach denkt, dem er in späten Jahren manches verdankte. Der Mozart für Prag, der Lessing für Wien, der Hindenburg für Forst-Lausitz sind solche Wirkungen, von denen die des Hindenburg sich nicht frei hat machen können von der des Blüchers von Rauch in Berlin. Weniger unterlag sein Stilwille den Wirkungsformen des Großdekorativen der Denkmalszeit in der Kleinplastik, die für das künstlerische Empfinden Metzners aufschlußreicher ist. Weniger von den Zwangformen einer Stilisierung gehemmt, bricht hier Gebärde und Bewegung weniger als bloße Wirkung, sondern wirklich als ergreifender Moment aus dem Körper heraus. Auch die Handzeichnungen gewähren einen tieferen Einblick in das Selbstleben der künstlerischen Phantasie dieses zu früh verstorbenen Künstlers. Er, der der typische Vertreter der Epoche, der dekorativen Stilsucherepoche war, hätte auch wohl noch die innere Wandlungsmöglichkeit gehabt, ein kleineres Ausmaß zu finden, wie hoffentlich die kommenden Zeiten es wieder fordern werden.

W. Kurth



EDUARD MAGNUS — MENZEL

Bildnisausstellung in der Berliner Akademie



Mit Genehmigung des Herrn Ludwig Merkl, München

▫ JOSEF WENGLEIN ▫
BLICK AUF MÜNCHEN



RICHARD PIETZSCH — BEI BRUYÈRES

Münchner Glaspalast 1920. Secession

DER MÜNCHNER GLASPALAST 1920

Je mehr Glaspalast-Ausstellungen man erlebt — sei es in München, sei es anderswo, denn Glaspaläste im Sinne des Begriffes gibt es überall —, desto mehr kommt einem zum Bewußtsein, daß unser Kunstausstellungswesen einer gründlichen Reorganisation bedarf. Diese Riesenaufstapelungen von Bildern, Plastiken, graphischen Arbeiten, von Kunstgewerbedingen und Architekturplänen widerspricht dem Geiste unserer Zeit. Vielleicht ist es nicht mehr und nicht weniger als eine Nervenangelegenheit, daß wir dieser Quantität gegenüber versagen. Schätzenswert sind auf alle Fälle nur solche Kunstausstellungen, die als Ganzes auf einem Rundgang überschaut werden können, deren Grundidee klar und übersichtlich in die Erscheinung tritt, die nicht in eine Vielheit zerflattern, die nicht zu viel sagen wollen und deshalb letzten Endes gar nichts sagen. Warum waren einst die Winterausstellungen der Münchner Secession so packend und eindrucksvoll? Weil sie sich im Umfang zu bescheiden wußten und weil ein bestimmter, klar ausgedrückter Grundgedanke veranschaulicht wurde, weil jeweils eine einzelne Persönlichkeit die Ausstellung bestritt oder höchstens zwei oder drei, die gut aufeinander abgestimmt waren. Was macht den Reiz retrospektiver Ausstellungen aus, die einer landsmannschaftlichen Künstlergruppe oder einer zeitlich präzis begrenzten Epoche gewidmet sind? Die Zeit der Riesenausstellungen ist vorbei, und man muß daran denken, wie man Besseres, unserem Empfinden Eingängigeres an ihre Stelle setzt.

Die Frage nach der Qualität der Gesamtleistung einer Ausstellung wie des Münchner Glaspalalasts von 1920 kann man füglich unterlassen. Es ist selbstverständlich, daß sehr Gutes und Tüchtiges neben ganz Schwachem und Mittelmäßigem steht, und man tut denen, die Gutes brachten, unrecht, wenn man die Ausstellung als Ganzes mißraten nennt. Wohl aber läßt sich behaupten, daß der Ausstellung niemand recht froh wird, auch die Aussteller nicht. Die Grundrißlösung und die Innenarchitektur des Glaspalasts sind wenig glücklich, das weiß man natürlich längst, und sieht auch nicht recht ein, wie dem abzuhelfen wäre, aber je öfter man



WILHELM FUNK — AM FLÜGEL

Münchner Glaspalast 1920. Künstlergenossenschaft

Ausstellungen in diesen Räumen veranstaltet findet, desto peinlicher empfindet man den Mißstand. Das Malen von Bildern für gewisse, dem Autor des Bildes vorschwebende Wände des Glaspalastes ist verbreiteter, als man meint, und hat zu der gefährlichen „Stammplatz"-Taktik geführt.

Wenn man doch einmal die Gruppen innerhalb des Glaspalastes die Säle tauschen ließe! Wenn prinzipiell jeder Ausstellung zeitgenössischer Werke einige Säle mit besten Gemälden und Plastiken verklungener Epochen angereiht würden! Wenn sich endlich für Graphik eine bessere Ausstellungsart finden ließe als die der Vertikalhängung wenn endlich auch die plastische Produktion, deren Niveau heute, wenigstens in München, ein durchschnittlich höheres ist als das der Malerei, nicht in dem räumlich zerrissenen, altmodisch-fürchterlichen Vestibül aufgestellt würde! Und noch eins: wenn doch die Sammelausstellungen vermehrt und gerade den Besten, Tüchtigsten, Eigenartigsten gewidmet würden! Diese in Sälchen oder an geschlossenen und im Bildzusammenbau ruhig angeordneten Wänden gezeigten Kollektionen machen stets den besten Eindruck. Sie sind sozusagen Oasen in der kunstvollen Wüste.

In diesem Jahre sind den Künstlern Stäger, Baierl, Funk und von Verstorbenen Alexander v. Wagner, Burmester, Multerer und Muschweck solche Kollektivausstellungen gewidmet. Stäger ist eine durch und durch graphische Natur. Auch wenn er malt, schafft er Graphik, denn er malt nicht im eigentlichen Sinne, sondern koloriert, füllt Konturen mit Farbe. Auch ist das Moment der Anschauung vollkommen verschlungen von dem der Vorstellung. Seine wahrhaft dichterische Phantasie ist unablässig am Werk. Er erzählt, fabuliert, erfindet, übertreibt und hat sich dafür einen ganz auf die Linie gestellten, ganz von ferne an die Umrißzeichnungen Flaxmanns und Genellis gemahnenden Stil zurechtgelegt. Im Gegensatz zu Stäger ist Theodor Baierl der typische Maler. Er geht kräftig in die Farbe. Daß er einst



Münchner Glaspalast 1920
Secession

FRITZ RHEIN
DAMENBILDNIS



Münchner Glaspalast 1920
Luitpoldgruppe

OTTO PIPPEL
DER WALCHENSEE IM FRÜHLING



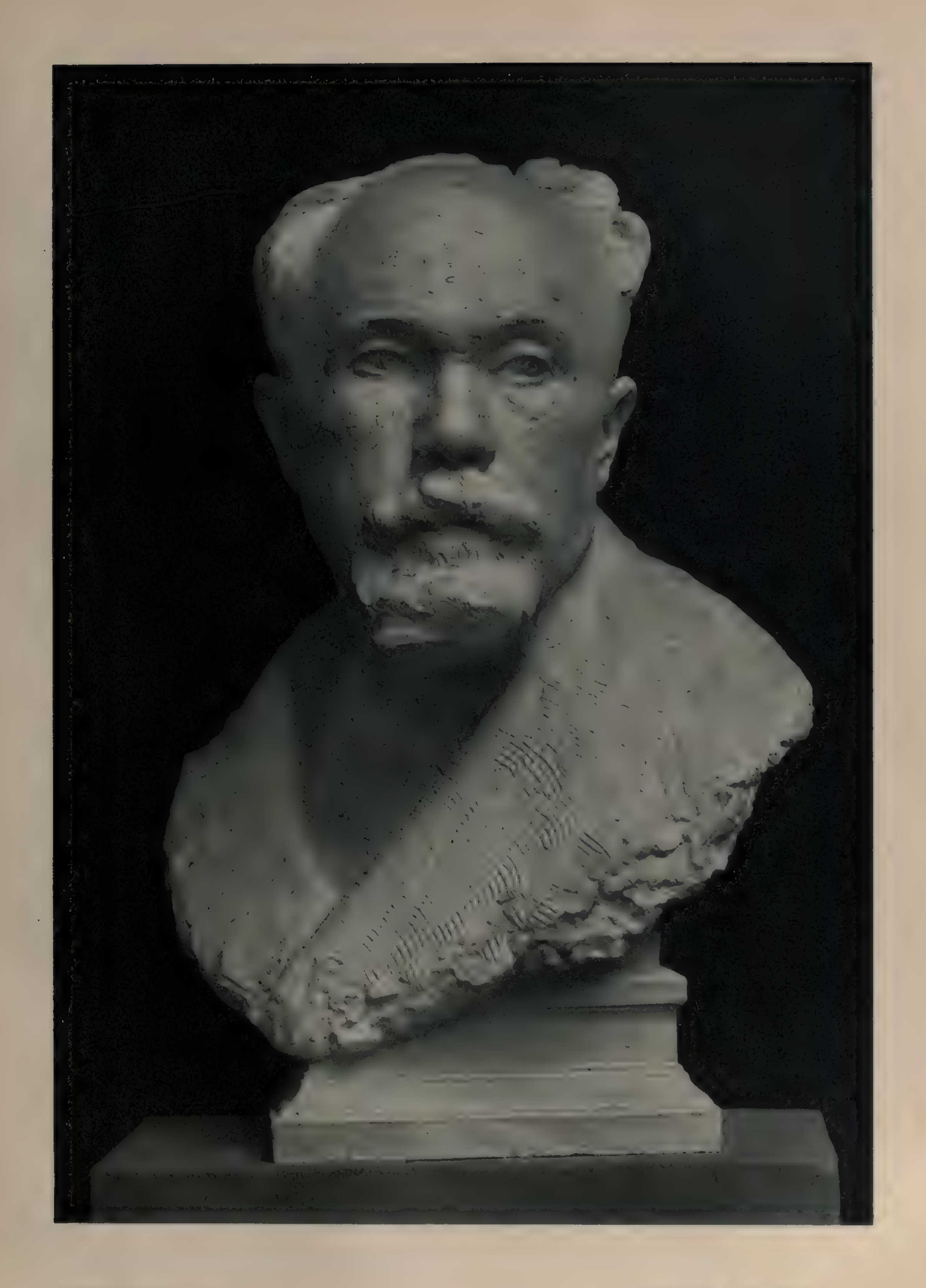
Münchner Glaspalast 1920
Künstlergenossenschaft

EMIL LUDWIG EULER ▪
BADENDE (ZEICHNUNG)



Münchner Glaspalast 1920
Secession

■ HERMANN GEIBEL ■
LUNA (MÄDCHENTORSO)



Munchner Glaspalast 1920
Secession

CHARLES JAECKLE
BILDNISBÜSTE DES RADIERERS
PAUL HERRMANN

hauptsächlich Glasmalereien schuf und mit dem Nebeneinander kräftigster Farben rechnete, verspürt man auch vor seinen Bildern, die einen Mann von Können, wenn auch in seiner Entwicklung noch nicht ans Ziel gelangt, verraten. Es ist ein weiter Weg, den er gegangen sein muß, von dem altmeisterlich gemalten, aus der Versenkung in Dürers Geistes- und Formenwelt gewonnenen Bild des „Ersten Menschenpaares“ zu dem ganz locker und aufgelöst gestalteten, an Greco und an manche seiner modernsten Anhänger gemahnenden Entwurf zu einem „Jüngsten Gericht“ oder zu den malerisch pikanten Varianten des Leda-Themas. Ein Maler anderer Art, gewandt, mondän, etwa in die Kerbe F. A. Kaulbachs hauend, aber malerisch frischer und kecker, ist der Deutsch-Amerikaner Wilhelm Funk, dessen Porträte schöner Frauen und bedeutender Männer doch mehr als nur zu blenden wissen (Abb. S. 406).

Das Kabinett, das man dem Nachlaß des verstorbenen Alexander v. Wagner einräumte, ist zu überfüllt, ein Bild schlägt das andere; auch hätte man das reiche Bild-, Studien- und Skizzenmaterial besser sichten, feiner auswählen sollen. So hängt leider manches Weniggebende neben ganz Prachtvollem. Ein Stück Malerei wie der Hohenaschauer Schloßhof oder die eine der Pußta-Stimmungen mit dem müden, dunstgesättigten, graublauen Abendhimmel und dem ruhig hinschreitenden Sechsgespann der weißen Ochsen, auch das Bildchen mit den im Tauwerk hängenden und kletternden tropischen Seeleuten — das ist wahre koloristische Delikatesse, ein Andenken an Münchens beste malerische Zeit. Franz Multerer gehörte einer wesentlich späteren Zeit an, ihn reizte die schillernde Pracht der Barock- und Empireräume in Münchens Schlössern und er unternahm es, sie in Bildern einzufangen, die freilich nicht alle gleich gut gerieten; nicht immer ist das Auseinanderstrebende eines bunten Raumes in diesen sehr hell und farbig gemalten Bildern zu einer kristallischen Einheit geworden. Ernst Burmester, dessen die Sezession in einer kleinen Nachlaß-Ausstellung gedenkt, ist seit 1917 im Feld verschollen. Er malte sonnig und einem gewissen Kultus der Natur und der Schönheit des Menschenkörpers hingegeben. Daß man gelegentlich manchen Bildes, das er schuf, an Marées denkt, liegt nahe: auch er stellte die Menschen gern in seliger Nacktheit, rein um ihres Daseins willen, ohne ihnen irgendwelche Funktion des Erzählens, Berichtens, Bedeutens zuzudenken, in Gottes grüne Welt hinein und sein Künstlerauge blickte schwärmerisch auf die Erscheinung, die sein sicherer Pinsel dem Betrachter restlos vermittelte. Albert Muschweck, der in Straßburg starb, war ein Plastiker der älteren Schule, der mehr naturalistisch und malerisch als dem Material entsprechend stilistisch, kompreß, geschlossen schuf. Es ist manches Liebenswürdige unter seinen Arbeiten, doch tragen sie nicht weiter, scheinen nicht berufen, ihren Schöpfer lange zu überdauern.

Das also wären die Kollektiv-Ausstellungen, und eigentlich könnte man es bei ihrer Besprechung bewenden lassen, denn nur ganz wenig, was man sonst im Glaspalast zu sehen bekommt, kann Anspruch erheben, daß es geschlossene, fertige Eindrücke zu erwecken vermag.

Am meisten hat man von der Plastik, die in München gute Pflege erfährt. Namentlich im Nachwuchs der Secession stehen verheißungsvolle Kräfte. In der Abteilung der Künstlergenossenschaft fesseln die vier in Lindenholz geschnitzten Evangelistenfiguren, eine treffliche Leistung des Nürnbergers Max Heilmaier (Abb. S. 413); man glaubt ganz von ferne die Zusammenhänge mit fränkischer Spätgotik zu verspüren und findet sich doch einer ganz selbständigen Leistung gegenüber, die namentlich in Hinblick auf Materialauswertung Ausgezeichnetes gibt. Hermann Hahn dominiert bei der Secession, weniger in Person als durch seine Schule, aus der seit Jahren der Bildhauer-Nachwuchs Münchens hauptsächlich gespeist wird. Eugen Mayer-Fassold nenne ich hier in erster Linie: namentlich wenn er sich in den Formaten bescheidet, ist alles Gute von ihm zu erwarten. Albert Holl scheint sich zu einem Porträtplastiker von Klasse zu entwickeln. Schwegerle und Jäckle, der diesmal eine die Psyche des Porträtierten fein erfassende Büste des Radierers Herrmann zeigt (Abb. S. 411), so kontrastreich diese beiden Bildhauer sind, streben auf verschiedenem Wege doch dem gleichen Ziel zu: einer Konzentration der Form unter strengster Wahrung des Materialcharakters. Geibel (Abb. S. 410) verfolgt konsequent seinen Weg, während der Hannoveraner Ludwig Vierthaler immer lockerer und grotesker wird, dabei freilich auch äußerst amüsante Wirkungen namentlich in der Bewegung seiner Gestalten erzielt (Abb. S. 418).

Ein gut Teil des malerisch Wichtigen ist in dem sogenannten Monumentalsaal der Secession und in dem dahintergelegenen Oktogon vereinigt. Man war bedacht, gerade diesen beiden wichtigen Sälen ein möglichst repräsentatives Aussehen zu geben. Ganz leicht fiel es nicht, denn eine Reihe von Künstlern, die sich sonst regelmäßig einzufinden pflegen, blieb diesmal aus, und auch von neuen Kräften, die sich zudrängten, kam nur wenig, das überzeugen kann. Man stellt etwa die Begabung Josef Plenks, der





Münchner Glaspalast 1920
Künstlergenossenschaft

MAX HEILMAIER
DIE EVANGELISTEN LUKAS UND MARKUS



ARTHUR BRAUNSCHWEIG — VORMITTAGSSONNE

Münchner Glaspalast 1920. Secession



FRITZ ERLER — FISCHER

Münchner Glaspalast 1920. Secession

sich allerdings noch wird entwickeln müssen, gern fest. Man freut sich, einer so ursprünglichen Kraft wie Artur Braunschweig zu begegnen, einem poetischen Maler, der, fern aller Schablone, seiner Kunst einen neuen starken Ausdruck fand (Abb. S. 414). Man freut sich nicht minder, Bock, Kunz, Schwalbach, Scherer, Hüther auf rechten Wegen zu sehen, und feststellen zu können. daß bewährte Meister wie Herterich, Erler (Abb. S. 415), Hayek, Diez, Schrader-Velgen, vor allem aber Pietzsch, von dem eine Anzahl ausgezeichneter Landschaften von ungewöhnlicher Frische kam (Abb. S. 405), zú neuen Taten sich emporrafften. Erler und Schwalbach beherrschen mit ihrer innerlich und in den Zielen grundverschiedenen Kunst den Hauptsaal, eine fast leidenschaftliche, den Betrachter an die Werke heranzwingende Wirkung geht von beider Werk aus. Herterich klingt mit seinen beiden Jägerbildern im Oktogonsälchen vor und hat dort ausgezeichnete Gesellschaft an den beiden nobel gemalten Bild-



KARL CASPAR — MUTTER UND KIND

Münchner Glaspalast 1920. Neue Secession

nissen von wahrhaft vornehmer koloristischer Haltung, die Fritz Rhein zur Ausstellung sandte (Abb. S. 407). Julius Diez hat sich mit seinen froh fabulierenden Aquarellen mehr auf die Seite der Graphiker geschlagen, die viel Erfreuliches sandten; besonders fällt E. L. Euler mit delikaten Zeichnungen auf (Abb. S. 409).

Das Gesicht der Säle der Künstlergenossenschaft ist im großen und ganzen Jahr für Jahr dasselbe. Da und dort tritt einmal neben den bewährten fast schon historischen Größen ein frischer neuer Mann hervor. Otto Dill, der kühne Raubtiermaler, und der bunte, lustige Maximilian Schels bringen etwas Bewegung in das wohltemperierte Gesamtbild. Für die kleinen Gruppen ist die Gefahr der Inzucht natürlich besonders groß. Zuführung frischen Blutes und neuen Geistes, auch wenn das wohlbehütete Gesamtbild dadurch zunächst ein wenig gestört wird, tut not. Wie wohltuend wirken die neuen



MARIA CASPAR-FILSER STILLEBEN

Münchner Glaspalast 1920. Neue Secession

Leute, zum Beispiel der temperamentvolle Landschafter Pippel (Abb. S. 408), im Bilde der Luitpoldgruppe!

Unter dem nämlichen Glasdach, aber sonst streng getrennt und nur durch ein gesondertes Tor erreichbar, haust die Neue Secession. Auch ihr drohen die Gefahren, die den kleinen Gruppen insgesamt verderblich werden, an denen die „Scholle" zugrunde ging und die einst zur Gründung gerade der Neuen Secession führten, weil sie sich nur so vor der Stagnierung innerhalb der Secession glaubte retten zu können. Die Hauptgefahr ist Exklusivität, Abschließung gegen Andersdenkende, Einstellung auf einen kleinen Kern Gleichgesinnter. Gewiß: auf den künstlerischen Kräften eines Caspar und einer Maria Caspar-Filser (Abb. S. 416 und 417), eines Püttner, Feldbauer, Heß, Cöster, Schinnerer, Teutsch, Gött, Großmann, Unold, Seewald, Pellegrini liegt ein entscheidendes Teil der künstlerischen Gegenwart Münchens, aber sie alle sind in gewissem Sinne schon „Arrivierte", und wie wird es dann nach ihnen weitergehen, wo ist die Jugend, die von ihnen abzweigt? Jede Ausstellung soll über sich hinaus nach vorwärts weisen, verheißen, nicht allein erfüllen. Daß man in der Neuen Secession einen Bluffer zuließ wie Johannes Malzahn, der seine Bilder buchstäblich aus aufgeklebten Atlantenausschnitten, aus Garnetiketten und Zündhölzerschachteldeckeln zusammenbaut, also Kitsch-Mosaik zur Ausstellung bringt, das will ich nicht als künstlerische Tat gelten lassen. Mit solcher „Zukunft" muß man uns verschonen. Im Gegenteil: ich halte dafür, daß eine Ausstellung, die gleichzeitig eine in ihrer Abrundung so fesselnde Kollektion wie die Kanoldts zeigen kann, an Ernst und Würde einbüßt, wenn sie derartige Brüskierungen der Kunst neben echten Werten duldet.

Georg Jacob Wolf



LUDWIG VIERTHALER

Munchner Glaspalast 1920

TANZ (BRONZE)



MAX KLINGERS WEINBERGVILLA IN GROSZ-JENA BEI NAUMBURG, IN DER DER KÜNSTLER STARB. AUF DEM BERGE, DER NACH LINKS IN DIE HÖHE STEIGT, IST KLINGERS GRABSTÄTTE. — NACH EINEM AQUARELL MAX KLINGERS

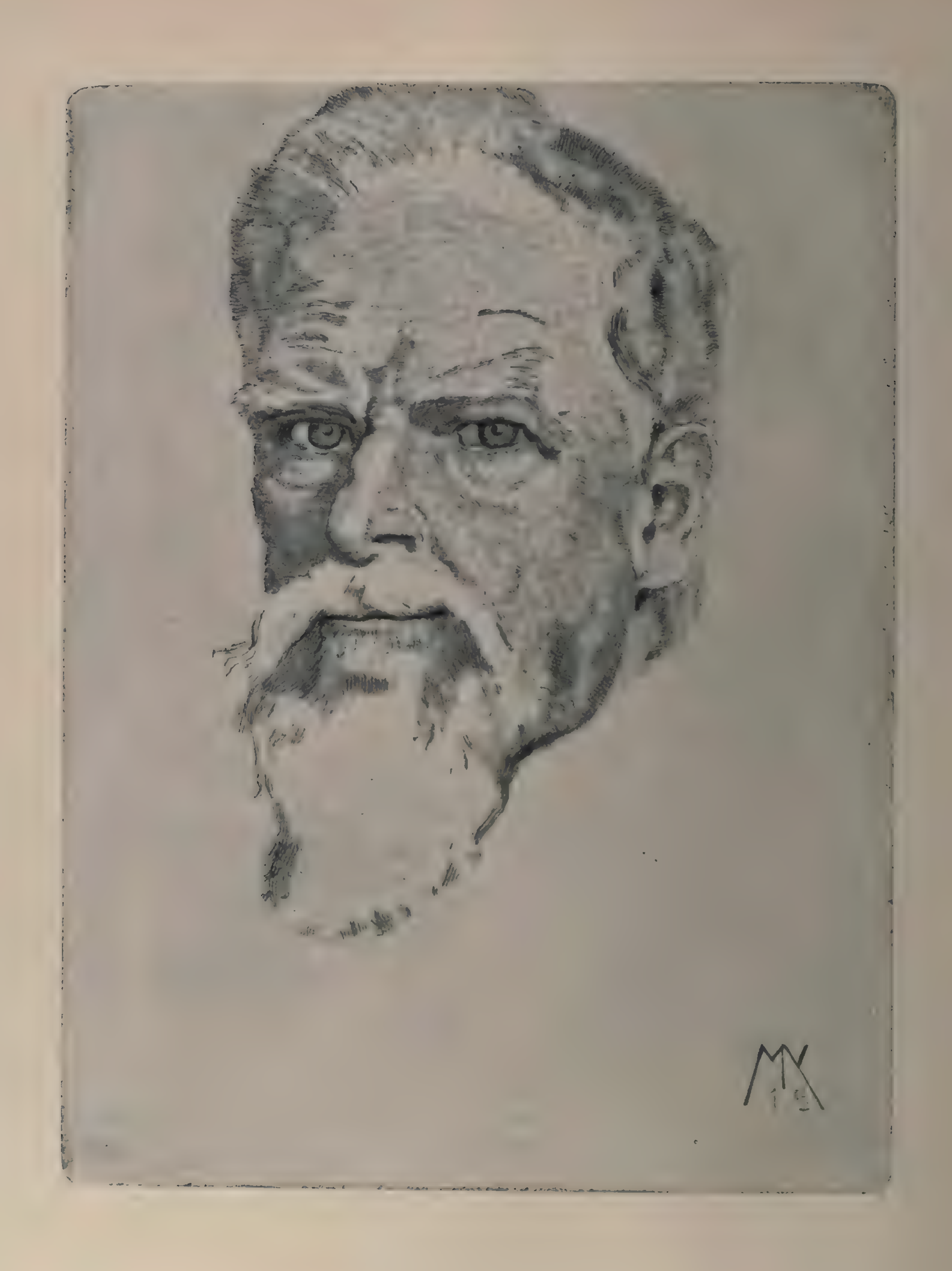
MAX KLINGER †

18. FEBRUAR 1857 — 4. JULI 1920

Max Klingers Tod kam uns nicht ganz unerwartet. In den ersten Oktobertagen des vergangenen Jahres hatte ihn auf seiner wunderbar gelegenen Weinbergvilla in Großjena bei Naumburg ein schwerer Schlaganfall heimgesucht, so schwer, daß einige süddeutsche Blätter bereits seinen Tod meldeten. Bald darauf siedelte er mit seiner jungen Gattin nach Leipzig über, wo er eine baldige Erholung unter liebevoller Pflege erhoffte. Wir alle, die wir in diesen bangen Monaten ihn sehen und sprechen konnten, suchten ihm Mut und Hoffnung zuzusprechen, denn Max Klinger, ein gebrochener, leidender Titan, ohne Arbeit, ohne Pläne — dieser Gedanke war allen unerträglich, die ihn kannten und die wußten, welche Fülle großer Pläne er noch in sich barg, und welchen Wert er darauf legte, diesen Plänen künstlerischen Ausdruck zu geben. Und doch mußten wir uns sagen, daß alle Hoffnung nur schwach begründet sei. Ich habe ihn zwei Tage, bevor er Leipzig verließ, um nach seinem geliebten Sommersitz zu übersiedeln, wo er vollkommene Heilung von seinem Leiden erhoffte, gesehen und gesprochen und von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mich mit ihm unterhalten, aber ich konnte mir nicht verhehlen, daß dieses Leben an seinem Ziele angelangt sei und nach menschlichem Ermessen nicht mehr lange währen könne. Leider habe ich mich mit anderen, die derselben Meinung waren, nicht getäuscht. So ist er denn am 4. Juli in der Mittagstunde aus seinem großen, arbeitsreichen, gottbegnadeten Schaffen abberufen worden — zu früh für alle, die von ihm noch manches Große erwarteten, aber vielleicht zur rechten Stunde, wenn man daran denkt, daß seinem Schaffen durch seine Krankheit ein Ziel gesetzt war, und daß er möglicherweise einem unheilbaren Siechtum entgegengegangen wäre. Auf seiner Besitzung, über dem Unstruttale, von wo aus man einen entzückenden Blick über Berg und Tal genießt, ist er seinem Wunsche gemäß oben auf Bergeshöhe am Abend des 8. Juli zur letzten Ruhe bestattet worden. Als der Sarg in die Tiefe gesenkt wurde, da schien es uns, als ob nun ein gutes Stück deutscher Kunstgeschichte seinen Abschluß gefunden habe.

Sage ich zuviel, wenn ich behaupte, die deutsche Kunst hat noch nicht seinesgleichen gehabt, und muß ich fürchten, auf Widerspruch zu stoßen, wenn ich behaupte, daß mit Max Klinger der größte deutsche Künstler dahingegangen ist? Dieses Urteil mag manchem verfrüht erscheinen, denn über Klingers Kunst in ihrer Gesamtheit steht dem jetzigen Geschlecht noch kein abschließendes Urteil zu, da diese Kunst selbst für den Einzelnen, der in ihr und mit ihr gelebt hat, schwer zu übersehen ist. Ich will auch an dieser Stelle nicht versuchen, nur die wichtigsten Werke Klingers zu nennen. Wer sie kennt, bedarf dieser Aufzählung nicht, und wem sie noch nicht bekannt sein sollten, dem ist damit nicht gedient. Nur

Ein großer Teil des Werkes Max Klingers ist in unserer Zeitschrift im Laufe der Jahre veröffentlicht worden, in Einzelreproduktionen und größeren illustrierten Aufsätzen; wir verweisen im besondern auf Jahrgang 1894/95, 1901/02, 1908/09.



MAX KLINGER SELBSTBILDNIS (RADIERUNG 1918)

Aus dem Werke: Max Klingers Kreuzigung Christi von Julius Vogel, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig

folgende kurze, unter dem ersten Eindruck der Todesnachricht niedergeschriebenen Erwägungen mögen hier als eine Art Trauerwort eine Stätte finden.

Wir bewundern Klingers universellen Genius, der sich als Künstler aller Art von Technik mit souveräner Macht untertan gemacht hat, dem die Technik nur Mittel war, seine großen Gedanken auszusprechen, der alles, was menschlich ist, Höhen und Tiefen des Lebens, der die „ganze prachtvoll groß schreitende Welt" in ihrer Schönheit und in ihrem Elend begriffen, der das Grausen des Todes in großartig angelegten Variationen erfaßt hat und die Wonnen des Paradieses kennt, der die Großstadt mit ihrer Hast und ihrem Getriebe, die See und die Berge zum Träger seiner Welten macht, der die Götter Griechenlands mit neuem Leben erfüllt, das Leiden und Sterben Christi in großen Bildern verewigt und das Leben der unmittelbaren Gegenwart mit der höchsten Kraft künstlerischer Bewältigung erfaßt, der Liebeslust und Liebesleid versteht und die furchbarsten Instinkte der Menschen kennt. Alles mit der Macht einer unerhörten Phantasie, die kaum je ihresgleichen gehabt hat. Und alles dies als Graphiker, als der er sein künstlerisches Schaffen begonnen, als Maler und als Plastiker. Und immer ist er deutsch geblieben, denn seine stärksten Kräfte wurzeln gerade bei ihm im heimischen Boden. Deutsch ist die ganze grüblerische Art seines Schaffens, deutsch ist und bleibt die Welt seiner Gedanken auch da, wo er in die Vergangenheit des klassischen Altertums zurückschweift und sonst in entlegenen Zeiten und Welten sich bewegt. Deutsch ist alles wie der Mann in seinem ganzen Denken und Empfinden es war und in allem, was seine Lebensanschauung umfaßte. Er erscheint mitunter spröde und hart — man hat ihn deshalb gelegentlich mit Michelangelo verglichen — und seine Werke zu verstehen, das überreiche Gebiet seiner künstlerisch phantastischen Welt sich zu eigen zu machen, ist eine Aufgabe, an der vielleicht viele scheitern. Die Zahl seiner Werke ist so groß, daß es selbst für den Eingeweihten schwierig ist, einen vollständigen Überblick über dieselben zu gewinnen. Klinger verstehen heißt ganze Welten begreifen.

Auch den Menschen dürfen wir nicht vergessen. Wer den großen früher rothaarigen, beweglichen starken Mann gekannt hat, kennt seine Gaben persönlicher Liebenswürdigkeit und echt menschlicher Größe. Gelegentlich zeigte er sich auch von einer anderen Seite, denn er konnte sich von seinem Temperament hinreißen lassen, da in ihm ohne Zweifel ein Stück kampfeslustiger Natur wohnte, die es ihm nicht gestattete, von seiner persönlichen Auffassung etwas nachzugeben. Einsam ging er seine Wege, einsam war sein Schaffen, vielfach hat er künstlerisch nächtlicherweile sein Bestes getan oder morgens halb wachend, halb schlafend die Welten, die ihm sein Genius erschloß, als eine Art Traumbild gesehen. Und doch bei aller Einsamkeit und Zurückgezogenheit war er für jeden zu haben, der seiner bedurfte als Künstler, als Freund und als Mensch. Er war schlicht und einfach, allem Gepränge abhold, ein Feind aller Unnatürlichkeit, aber zugänglich für ein herzliches schlichtes Wort, von wem es auch kommen mochte. Früher und noch in den ersten Kriegsjahren pflegte er auch die Geselligkeit in seinem Hause, und jedem, der das Glück hatte, daselbst sein Gast zu sein und in der großen geräumigen Werkstatt in Plagwitz an den auserlesenen musikalischen Darbietungen des Abends sich zu erfreuen, dem werden diese genußreichen Stunden unvergänglich in der Erinnerung bleiben.

Es liegt mir nahe, noch ein Wort über Klinger und seine Vaterstadt Leipzig zu sagen. Berlin und Dresden hatten früher angefangen, Werke seiner Hand sich zu sichern, und mancher Privatsammler hatte vor uns Schätze seiner Kunst, namentlich solche der Graphik, mit Erfolg und vor Jahren auch mit geringen Mitteln sich erworben. Aber Leipzig ist es doch gelungen, die Klingerstadt par excellence zu werden. Die Bemühungen, Werke des großen einheimischen Meisters zu erwerben, setzten mit dem Ankaufe der Salome im Jahre 1894 ein, und beinahe jedes Jahr, bis auf die unmittelbare Gegenwart brachte uns eine bedeutsame Erwerbung. Vor zwei Jahren erst, noch mitten im Kriege, gelang es die Kreuzigung anzukaufen, die Blaue Stunde war bereits seit Jahren neben kleineren Gemälden in unserem Besitz. Bekannt ist, was im übrigen hier für Schätze Klingerscher Kunst sich befinden: die Kassandra, das badende Mädchen, der Beethoven (1902), dieser wie die Kreuzigung und die Blaue Stunde eine Stiftung Leipziger Kunstfreunde, die Porträtbüsten von Wundt, Lamprecht, Steinbach und vieles andere noch außer seinem gesamten Radierwerk und zahllosen Zeichnungen aus allen Perioden seines Lebens. Hier in Leipzig schuf er in der Universität zu deren fünfhundertjährigem Jubiläum das große Wandgemälde für die Aula (1909), das Richard-Wagner-Denkmal, im Modell ganz, im Postament halb vollendet, war seiner Hand anvertraut. Ein weiterer großer Auftrag, die Ausführung von Wandgemälden im Treppenhause des Museums der bildenden Künste, kam leider nicht zur Ausführung aus Gründen, deren

Darlegung hier zu weit führen würde. Klinger war, so sehr ihm auch sonst alle persönlichen Huldigungen in der Seele zuwider waren, dankbar dafür, wie er von seinen Mitbürgern anerkannt wurde — und wir ehrten uns selbst damit, daß wir den großen Sohn unserer Stadt bei Lebzeiten ehren konnten. Und auch bei seinem Tode zeigte es sich in allen Schichten der Bevölkerung, daß seine gewaltige Persönlichkeit tief im Boden unserer Stadt wurzelte. Die Stadt Leipzig war stolz, ihn ihren Sohn nennen zu können. Ich habe mehrfach schon, wenn ich Klingers Bedeutung mit einigen kurzen Worten kennzeichnen wollte, wenn ich an das, was er als Denker, als Poet und als schaffender Künstler seinem Volke bedeutete, und wie seine Ideen und Werke zum ungeahnten Ausdruck einer neuen Zeit geworden sind, die Verse Richard Dehmels zitiert, die dieser Klinger in seinen Gedichten widmet:

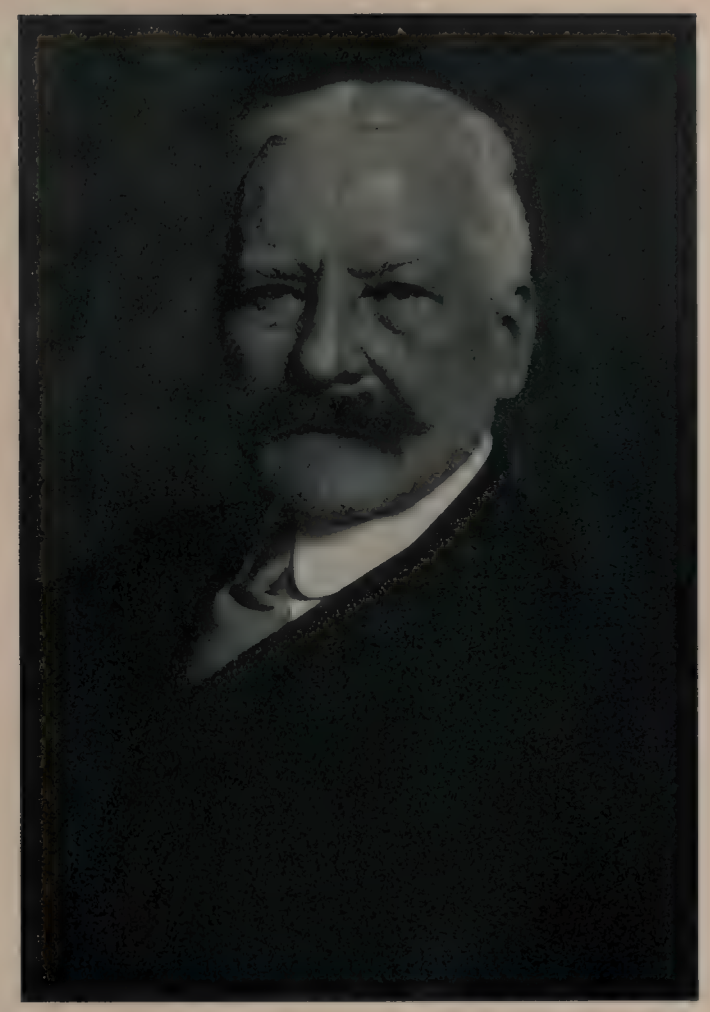
Du hast uns mehr als Leben,
Du hast uns aus dem Geist,
Der das Leben speist,
Eine Welt gegeben.

Aber nicht nur das. Auch unsere Nachfahren werden, wenn anders die deutsche Kultur nicht in ein Nichts versinkt, an den Werken dieses Großen sich erbauen und dankbar sein für alles, was sein Genius uns hinterlassen hat. Vielleicht mehr noch als wir, die wir jahrzehntelang Zeugen dieses gewaltigen Schaffens und Ringens gewesen sind. Denn erst ein künftiger Biograph wird diese Größe, wie bei allen Erdgeborenen, die neue Bahnen beschritten haben, formulieren können, da die wahrhafte Größe eines über seine Zeit sich erhebenden Menschen nicht in der Nähe, sondern in weiter Ferne erkannt und richtig eingeschätzt wird.

Julius Vogel



DAS ATELIER MAX KLINGERS



Phot. Jos. Paul Böhm, München

ALBERT VON KELLER †

27. APRIL 1844 — 16. JULI 1920

Zwei Empfindungen stritten sich in der Brust der Freunde und Verehrer Albert von Kellers, als sie am 16. Juli die Botschaft erhielten, der Meister sei infolge eines Herzschlages von ihnen gegangen: Sie konnten sich, angesichts der ungeheuren Lebenskraft und der trotz hoher Jahre ungebrochenen Lebensfreudigkeit Kellers, kaum mit dem Gedanken vertraut machen, daß dieser Mann und Künstler künftighin aus der Liste der Lebendigen sollte ausgestrichen sein. Sodann aber empfanden sie, daß Keller schon zu Lebzeiten ein Klassiker seiner Kunst geworden sei, eine historische Persönlichkeit, zwar immer noch entwicklungsfroh und selbst zu malerischen Experimenten aufgelegt, den jüngsten Strebungen und modernsten Strömungen mehr zugetan als den konservativen Werten, aber gleichwohl: sein Werk, es war getan, nichts Unvollendetes bleibt hinter ihm. Alles, was ihm zu schaffen gegeben war, ist abgeschlossen. Von der Schönheit, Köstlichkeit und inneren Geschlossenheit einer reifen, prallen Frucht ist sein Werk.

In dieser Zeitschrift ist zu wiederholten Malen Kellers künstlerische Persönlichkeit, sein Lebensgang und die Bedeutung seiner Arbeit für die deutsche und im besonderen für die Münchner Kunst, ja, fast jede einzelne Leistung innerhalb seines Werkes besprochen, registriert und zu deuten versucht worden. Es bleibt deshalb kaum

mehr etwas Unausgesprochenes hier zu sagen übrig, obwohl Kellers Leben und Schaffen so reich und bunt an inneren und äußeren Erlebnissen und an Fülle der Gesichte ist. Erschließen sich einst die sorgfältig geführten und noch sorgfältiger gehüteten Tagebücher Albert Kellers, die den Weg des Adepten von der Rechtswissenschaft zur Kunst, die seine Eindrücke und Erfahrungen im Reiche der Kunst und der Gesellschaft, seine Bekenntnisse zur Frauenschönheit wie seine Streifereien in den Bezirken des Übersinnlichen, Visionären, seine Ausbrüche über musikalische Eindrücke und noch vieles, vieles andere zum Gegenstand haben, so wird vielleicht nochmals auf das Biographische Albert Kellers zurückzukommen sein. Heute mögen hier statt alles anderen einige Worte über persönliche Wesenszüge Platz haben, die im Rahmen einer feinsinnigen Charakterisierung Hugo von Habermann dem Freund, der fünf Jahrzehnte lang den gleichen Weg ging, in die Gruft nachrief: „Keller ist der letzte, von dessen Bildern einem in den Sinn kommen könnte, zu sagen: sie röchen nach der Lampe, und doch war gerade bei ihm jener eiserne, unermüdliche Fleiß anzutreffen, der ihn jahraus, jahrein, Tag für Tag und Stunde für Stunde an die Staffelei bannte. Da gab es keine Ermüdung, kein Feiern, keine Erholung, sie kamen am späten Abende, sie dehnten sich bis in die Dämmerung des Morgens, denn sie gehörten Kellers zweiter Muse — der Musik. Der merkwürdige Mann mit dem gemessenen Äußern des Weltmannes und der glühenden Seele des Künstlers, sprunghaft wegen der Kompliziertheit seines Wesens, gegen Fernstehende oft kühl und undurchdringlich, verband mit der Schärfe des Verstandes das Innenleben eines Träumers, mit der Universalität seiner Bildung den Hang zu mystischer Versenkung, mit hypersensibler Empfindlichkeit gegenüber der Schönheit seiner Umgebung die Gabe, die Freuden des Lebens als kritischer Ästhet zu genießen und zu sublimieren und gleichzeitig den Schmerz über herbe Schicksalsschläge hinter der Maske des Lebemannes zu verbeißen. Eine Fähigkeit war es vor allem, die ihm ein gütiges Geschick in die Wiege gelegt hatte: den stählernen und unbeugsamen Willen, alles einem Ziele unterzuordnen und unbeirrt von Freud und Leid im Menschendasein nur dem Einen zu leben — der Betätigung seines künstlerischen Schaffensdranges."

Wir verweisen auf unsere Aufsätze über Albert von Keller in Jahrgang 1896/97, 1904/05, 1907/08 1913/14 und die vielen Einzelabbildungen.



Sommerausstellung der
Künstlervereinigung Dresden 1920

ALBERT WEISGERBER ▫
SEBASTIAN MIT HUNDEN



RICHARD DREHER — LANDSCHAFT
Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

SOMMERAUSSTELLUNG DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN 1920

Die Künstlervereinigung Dresden hat sich durch die großen Schwierigkeiten und Kosten — einschließlich einer ganz modernen Tumultschaden-Versicherung — nicht abschrecken lassen, auch ihre diesjährige Ausstellung durch besondere Veranstaltungen wertvoller zu machen, als da sind eine umfängliche Gedächtnis-Ausstellung für Franz Marc, die den ganzen großen Hauptsaal einnimmt und über dreißig Gemälde umfaßt, eine kleine Sonderausstellung von acht Gemälden des verstorbenen Weisgerber, und eine Sammelausstellung von artverwandten Münchener Künstlern, unter denen Alexander Kanoldt mit acht Stilleben und Adolf Erbslöh mit sechs Bildern hervorragt. Auch von dem Münchner Maler und Bildhauer Edwin Scharff erhält man in Dresden durch zwei Gemälde und vier plastische Werke ein ansehnliches Bild, und Karl Albiker, der von Karlsruhe an die Dresdener Akademie übergesiedelt ist, zeigt sein bedeutsames Schaffen in neun Werken. Aus Weimar hat Walther Klemm drei Werke gesendet, aus Berlin kamen fünf Bilder von Dora Hitz, Julius Pascin und Erich Heckel. Dresden selbst hat natürlich das zahlenmäßige Übergewicht. Im ganzen haben 92 Künstler 190 Gemälde und 63 plastische Werke ausgestellt, die mit dem guten Geschmack, den wir bei der Dresdener Künstlervereinigung gewohnt sind, aufgestellt wurden, so daß die Ausstellung als Ganzes wieder einen sehr erfreulichen Eindruck macht.

Das Gesamtbild der Ausstellung zeigt bei den älteren Dresdener Meistern die weitere Entwickelung ihrer Persönlichkeit und des reifen Impressionismus, bei den zahlreichen jüngeren Malern allerlei mehr oder minder beherrschte



Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

KARL ALBIKER
MÄDCHENBÜSTE



Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920
Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin

GEORG KOLBE □
AUFERSTEHUNG



MAX FELDBAUER ZIRKUSLEUTE

Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

Einflüsse der letzten Richtungen, die mittlere Gruppe und die äußersten Expressionisten sind der Ausstellung ferngeblieben. Bei den Münchenern macht sich die altbewährte Kultur wohltuend bemerkbar. Große Formate, die die Not der Zeit unmöglich gemacht hat, sind fast nur bei Franz Marc aus früherer Zeit vorhanden; dagegen sieht man bezeichnenderweise zahlreiche Stilleben neben sonstigen Bildern kleineren und mittleren Formates. Auch in der Plastik sieht man nur zwei große Werke von Edwin Scharff und Edmund Möller.

Unter den Dresdener Werken dürfte Robert Sterls farbig fein belebter „Steinbruch“ das bedeutendste sein; mit Recht ist dieses Meisterwerk für die Dresdener Galerie erworben worden. Sein eigenes Bildnis ist mit ruhiger Bestimmtheit gemalt. Neben ihn stellt sich Paul Rößler mit dem Doppelbildnis seiner selbst und seiner Tochter, das auch ihn als Meister der Farbe zeigt und dabei die sichere Betonung des inneren Wesens nicht vermissen läßt; daneben hängt eine kleine, farbig ungemein reizvolle Studie mit drei weiblichen Gestalten, die der Künstler als „Wolkenschatten“ bezeichnet hat. Otto Gußmann zeigt in einem feinen Stilleben und in einem liegenden weiblichen Akt die alte Kraft dekorativen Abwägens nach Form und Farbe. Ludwig von Hoffmanns kleine Romanze mit Figuren, die man als Allegorie der vier Lebensalter deuten kann, ist ein wohltuendes Werk seiner älteren lyrischen Richtung, in dem herberen „Sonnenaufgang“ geht er mehr einer der moderneren Auffassung nach. Folgt weiter Emanuel Hegenbarth, dessen „Kartoffelernte“ mit den beiden fahlen Ochsen als Hintergrund und Abhebfläche in breitflächiger Malerei auf das Monumentale losgeht, während das Bild der an einem Felsen rastenden Amazonen in feiner Weise stimmungsvoll die Figurengruppe mit landschaftlicher Fernsicht zusammenfaßt. Richard Dreher verfolgt in seinen vier Landschaften, die eine Hauptzierde der Ausstellung bilden, seinen Weg in sicherer stilistischer Bewältigung der mit Geschmack gewählten mannigfaltigen Motive; in diesen Bildern zeigt sich eine zielbewußte Persönlichkeit. Neben ihn stellt sich Hans Nadler, der in seinen Landschaften ebenfalls die Formen in strenger Vereinfachung mit stilisierender Kraft betont und in wenigen Farbtönen zum einheitlichen Bilde zusammenfaßt. In scharfer Kennzeichnung des eigenartigen Gepräges entnehmen Erich Buchwald-Zinnwald und Siegfried Makowsky ihre Motive dem Erzgebirge; jener betont in seinem Vorfrühlingsbilde scharf die herbe Öde der Hochlandschaft,



FRANZ MARC — AKTE IM FREIEN

Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

dieser in seinem „Sommer“ die freundliche Erscheinung erzgebirgischer Bauernhäuser im goldigen Sonnenschein. Die ältere, natürliche Auffassung im impressionistischen Sinne vertreten würdig Eugen Brachts „Schmugglerpfad“ und Wilhelm Merseburgs „Treidelweg“, während Oskar Kokoschka seine Landschaft mit Fluß, Brücke und Stadt zu einem Dreiklang leuchtender Farben blau, grün und rot steigert, wie auch Alexander Gerbig in seinem „Heimkehrenden Schnitter“ — allerdings in entschiedener Herausarbeitung der Formen der Farbenfreude huldigt. In düsterer Auffassung zeigt uns Otto Meister eine „Kahnfahrt“ in gebirgigem Gelände, Ernst Richard Dietze weitere Erinnerungen an seinen Aufenthalt bei dem farbenfrohen Volke Mazedoniens: „Tanz und Markt in Prizren.“ Bildnis und Genrebild vereinigt Paul Oberhoff, sehr glücklich in den anmutigen Bildern „Mutter mit ihrem Kinde spielend“ und „Ingeborg“, wobei die frohe Farbe die Wesensschilderung hebt, wie auch Max Feldbauer in bekannter Weise seine weichen Farbenharmonien mannigfaltig verwendet. Nennen wir wenigstens noch, da der Raum nicht mehr gestattet, Fritz Winklers treffliches Pferdebild, Rudolf Schefflers soziale Phantasie „Der Prediger in der Wüste“, Georg Gelbkes erregte Vision „Muttersehnsucht“ und Josef Hegenbarths farbig reizvolle Studien zu Figurenbildern.

Die Münchener ergänzen die Ausstellung in ansehnlicher Weise. Da sind die zahlreichen Stilleben Alexander Kanoldts mit ihrer kräftig betonten Gegenständlichkeit, an denen der Künstler in immer neuen Zusammenstellungen Farbentheorien erprobt, sowie seine herb vereinfachten, linienhaft bestimmten Straßenansichten, da sind Adolf Erbslöhs scharf umrissene Landschaften mit Bäumen, deren Einzelheiten nur durch Unterschiede in der Helligkeit der grünen Farbe angedeutet sind. Seine Palette umfaßt fast nur grün und blau. Meisterhaft ist der nur in diesen Tönen gehaltene große Akt eines zusammengesunkenen sitzenden Mädchens. Edwin Scharffs Engelbild erstrahlt in voller lichter Schönheit, ein Mann mit zwei Pferden ist meisterlich grau in grau gemalt. Jawlenskys weibliche Bildnisse gehen ganz in elegant verfeinerter Farbe auf. Von Albert Weisgerber sehen wir u. a. in mächtiger Ausdruckskraft zweimal den klagenden Jeremias und einen nicht minder bedeutenden Sebastian im Walde an einen Baum gefesselt, umgeben von seinen Henkern mit ihren Hunden.

Ein ganzes Malerleben tut sich in Franz Marcs 30 Gemälden auf. Mit köstlichen Frauengestalten und Akten im Freien sowie Tieren, die die natürlichen Formen mit schärfster Beobachtung getreu wiedergeben, fängt er an. Dann wendet er sich in Farben und Formen mehr und mehr

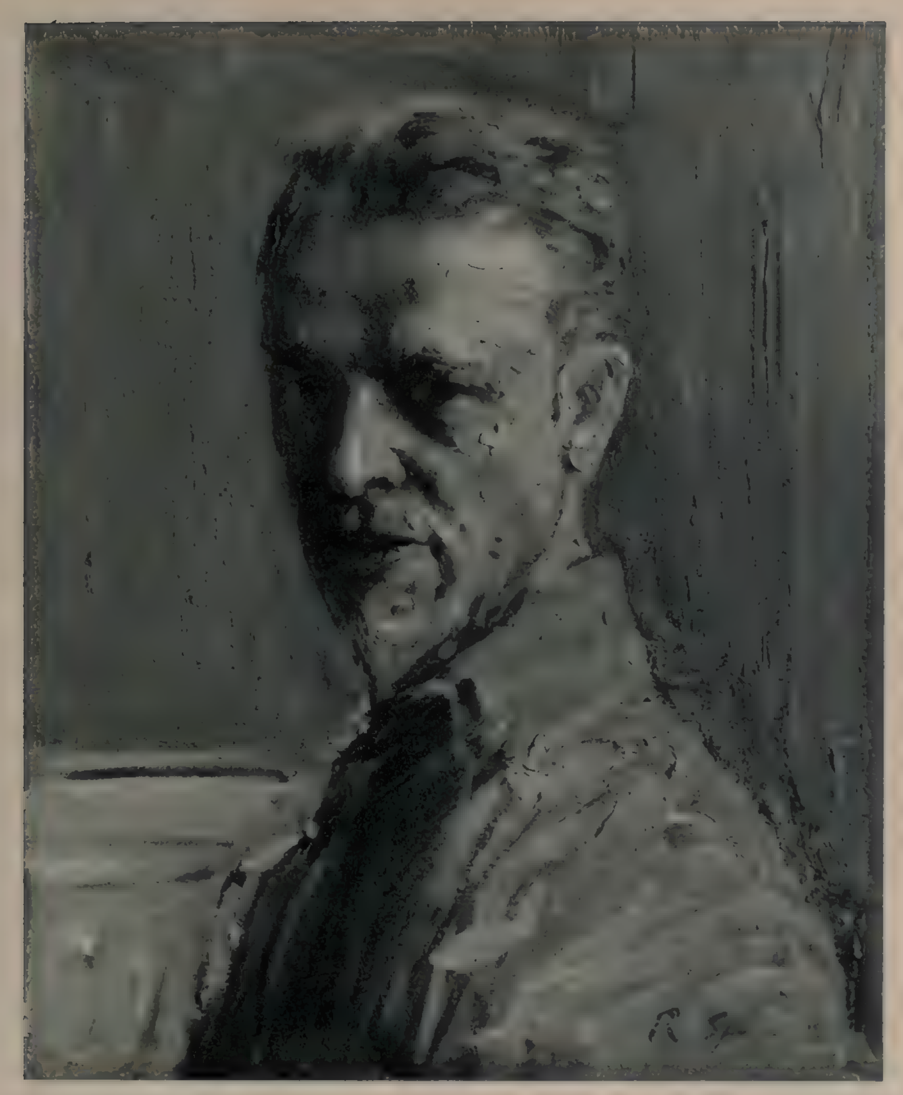


HANS NADLER — LANDSCHAFT MIT WEGGABELUNG

Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

zum Dekorativen: Die blauen oder gelben Pferde, die gelbe Kuh, der Affenfries sind bezeichnend für diese Wandlung, Werke, die an dekorativer Schönheit so vieles offenbaren, endlich kommt Marc zu den rein schmuckhaft malerischen, oft wilden Farbengebilden, in denen man nur mit Mühe noch hier und da Tierformen errät. Mancher wird bis zu diesen Endergebnissen expressionistischen Strebens nicht mehr mitgehen mögen. Aber klar und deutlich sieht man in dieser lehrreichen Sammelausstellung den Weg, der den Künstler folgerichtig zu solchen Ergebnissen geführt hat. Man möchte glauben, daß er den früh vollendeten Künstler nicht weiter geführt hätte und daß es ein Darüberhinaus überhaupt nicht gibt.

In der Plastik tritt am bedeutendsten Karl Albiker auf: Das große Giebelrelief zum Konzerthause in Karlsruhe — die aus dem Meere auftauchende Aphrodite — in scharf betonter Aufplattung der Körper auf den unwirklichen Hintergrund ohne alle Deckungen und Überschneidungen zeigt ebenso viel Stilgefühl, wie die schlanken Jünglinge, die Kinderbüsten, der feine Mädchenkopf, die lebensgroße Trauernde allenthalben Eigenart und echtes Empfinden für das rein Plastische offenbaren. Daneben ist Edmund Möllers überlebensgroße ägyptisierende Gestalt der Echo in rotem Porphyr als ein sehr bedeutsames Werk zu rühmen. Die männliche Figur von Edwin Scharff erscheint wie ein echter fester Kanon der menschlichen Gestalt, nur ist der Kopf merkwürdig klein und ausdruckslos. Seine beiden weiblichen Büsten in schwarzer Bronze erfreuen durch ihre feine Geschlossenheit und ihre Sicherheit in der Erfüllung der Erfordernisse aus dem Material. Dasselbe gilt von Georg Kolbes ausdrucksvoller „Auferstehung". „Die Hockende" von Georg Wrba ist mehr ein Zeugnis für verständnisvolles Eingehen auf natürliche Bewegung. Ruhe und absonderliche Bewegung beherrscht Josef Wackerle in gleich sicherer Weise in der „Wasserträgerin", in dem Stierkampfspiel und in der



ROBERT STERL — BILDNIS

Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

Gruppe „Samson und Delila". Von Georg Kind sehen wir ein gutes weibliches Bildnis, von Rudolf Löhner einen überzeugend aufgefaßten schreitenden Leoparden, von August Schreitmüller einen weiblichen Kopf mit flammendem Haar, in dessen Zügen sich tiefes Weh ausdrückt. Endlich zeigt sich Gustav Oppel in einer ganzen Reihe von zierlichen Figuren und Gruppen in Porzellan als ein Künstler, der diesen Stoff mit Feingefühl und Stilgefühl beherrscht, während Alfred Glatter sich auf dem Gebiete der Plakette mit Geschick betätigt.

Paul Schumann

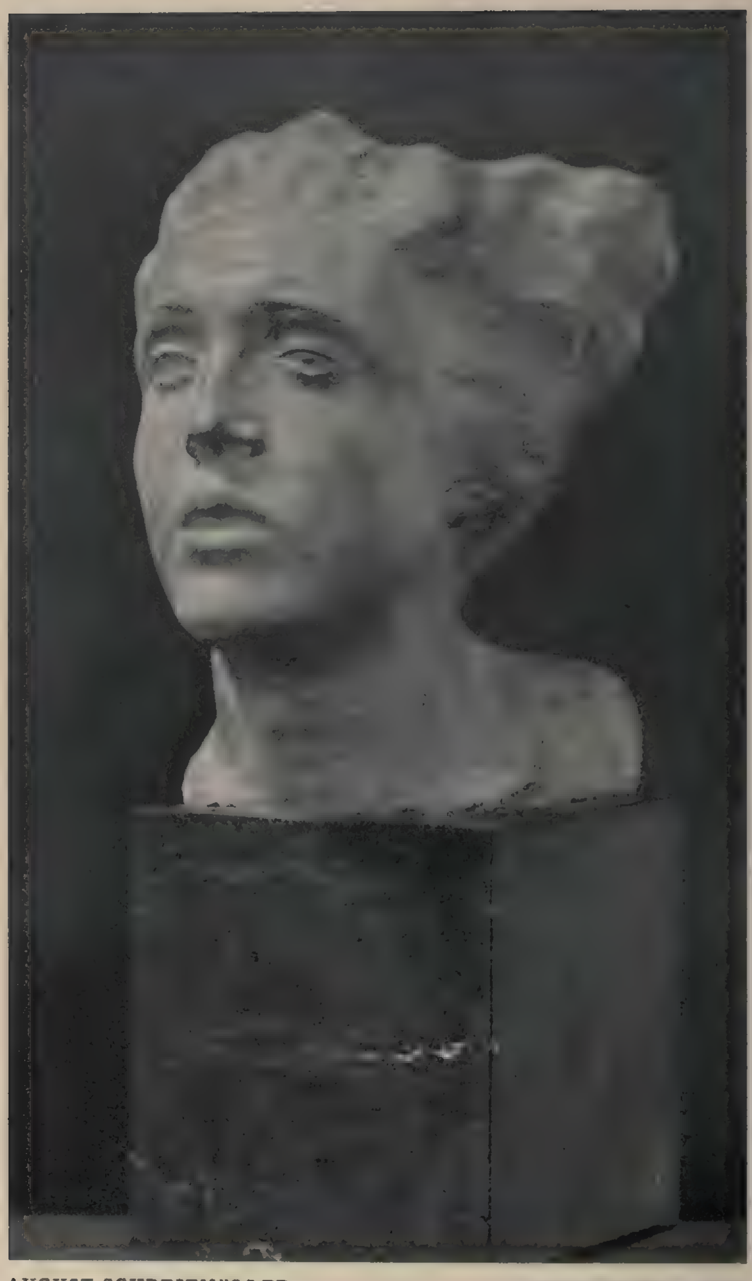
Zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus.

Max Klinger

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1920

Zu den Abbildungen im Augustheft

Die großen Berliner Kunstausstellungen von 1917 und 1918, die infolge des Weltkrieges in Düsseldorf stattfanden, waren zweifelsohne bedeutsame Erfolge für das malerische Schaffen der westdeutschen Kunstmetropole. Doch blieb es dem aufmerksamen Beobachter nicht verborgen, daß diese Erfolge doch schließlich zum größten Teil der geradezu glänzenden Regiekunst des Düsseldorfer Akademiedirektors zu verdanken waren, der es verstand, durch geschickte Anordnung eines Bildmaterials das sicher von hervorragender Qualität war, aber doch



AUGUST SCHREITMÜLLER WEIBLICHER KOPF
Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

Sonderbundes, nach Köln gehen, wo in den allerdings beschränkten Räumen des Kunstvereins auf Anregung des Düsseldorfer Direktorial-Assistenten und begeisterten Anhängers der modernen Kunst Dr. Walter Cohen eine Ausstellung stattfand, die einen, wenn auch kurz zusammengedrängten Überblick über das Schaffen der jungen rheinischen Kunst gab. Düsseldorf hielt sich abseits und erst die diesjährige Kunstausstellung läßt die Hoffnung wach werden, daß die offizielle rheinische Kunststadt, und die bleibt nun einmal doch Düsseldorf, sich auf ihre führende Stellung wieder besonnen hat und lange Versäumtes nachzuholen gewillt ist. Man mag zu den modernen Kunstrichtungen stehen wie man will und — ebensowenig wie im folgenden eine namentliche Aufführung von Künstlern beabsichtigt ist, soll auch ein Werturteil über die neue Kunst des Expressionismus im Verhältnis zu der vorhergegangenen naturalistisch-impressionistischen Epoche gefällt werden — wie gesagt, die Stellungnahme der einzelnen zum Expressionismus bleibe völlig außer Diskussion. Festgestellt sei nur, daß die neuen Kunstrichtungen entwickelungsgeschichtliche Erscheinungen sind und als solche hingenommen werden müssen und aus dieser Tatsache ergibt sich auch die Konsequenz, daß die großen Kunstmetropolen oder solche, die es sein wollen, die Pflicht haben, den neuen Entwicklnngsrichtungen Platz und Gelegenheit zu geben, ihre charakteristischen Werke auszustellen.

schließlich in der Hauptsache einer Kunstrichtung angehörte, deren Entwicklungslinie abgelaufen war, ein geschlossenes Ausstellungsganze von starker Eindruckskraft zu erzielen. Es war eigentlich nur ein letztes schönes Abendrot einer abgelaufenen Kunstepoche, das über der Düsseldorfer Abteilung dieser beiden Ausstellungen lag. Die rheinische Jugend aber stand abseits.

Wer die Kunst der rheinischen Jugend kennenlernen wollte, der mußte, wie schon zur Zeit des

Damit ist natürlich nicht gesagt, daß in der Düsseldorfor Ausstellung nun gleich die Meisterleistungen der jungen Kunst serienweise aufmaschieren. Es sei vielmehr offen zugestanden, daß sehr vieles zu sehen ist — und sogar an exponierter Stelle — was vielleicht besser weggeblieben wäre. An geschlossener Wirkung erreicht die Ausstellung ihre beiden Vorgängerinen



Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

▫ GUSTAV OPPEL ▫
LIEBESLEIDEN (PORZELLAN)

von 1917 und 1918 sicher nicht. Aber das war ja schließlich nicht die Absicht der Veranstalter, denen es doch nur darauf ankommen konnte, zum ersten Male in den geheiligten Räumen des Düsseldorfer Kunstpalastes die Werke der neuen Kunst zu zeigen. Letzten Grundes ist die Ausstellung wie so viele andere doch nur ein Resultat der Umwälzungen, die der Krieg und die Revolution mit sich gebracht haben und von diesem Gesichtspunkte aus wird man dann auch zu einer gerechten Beurteilung ihrer Fehler und Vorzüge kommen und ihre Bedeutung für die Düsseldorfer bezw. rheinische Kunst einschätzen.

„Bei rheinischer Kunst denkt man immer noch zuerst an die Kunst in Düsseldorf, das nun einmal als die spezifisch, als die offiziell rheinische Kunststadt gilt. Man tut allen denen damit unrecht, die in anderen rheinischen Städten oder fern vom Rhein, aber unter treuer Wahrung rheinischer Eigenart, ihrer Arbeit still für sich nachgegangen sind, wie man denn draußen im Reich überhaupt nur eine sehr mangelhafte Vorstellung von dem geistigen Leben seines Westens hat. Wer weiß denn dort etwas davon, wie man in Köln, wie man in Essen und in den großen und kleinen Städten des Industriebezirks über zeitgenössische Kunst denkt? Man hat hier viel früher und vor allem viel warmherziger um sie gerungen als in anderen Städten des Reichs, wo sie nun zur großen Mode geworden ist, oder wo schon wieder das gestern noch hell flackernde Feuer — war es Strohfeuer? — mit dem kühlen Wasserstrahl der Skepsis zu löschen versucht wird. Man denke an den „Sonderbund“, der nicht künstlich Gemachtes, sondern aus dem Boden Gewachsenes war, auch wenn die französische Kunst, was doch gerade in dem Grenzlande nicht verwundern darf, bei diesem kurzlebigen Kinde die Patenschaft übernommen hatte. Düsseldorf stand mit der großen Mehrheit seiner Künstlerschar damals abseits. Es bildete im rheinischen Kunstleben eine Insel und insulare Sonder- und Machtgefühle lenkten, wie in Britannien, seine kunstpolitischen Maßnahmen.“



GEORG WRBA HOCKENDE

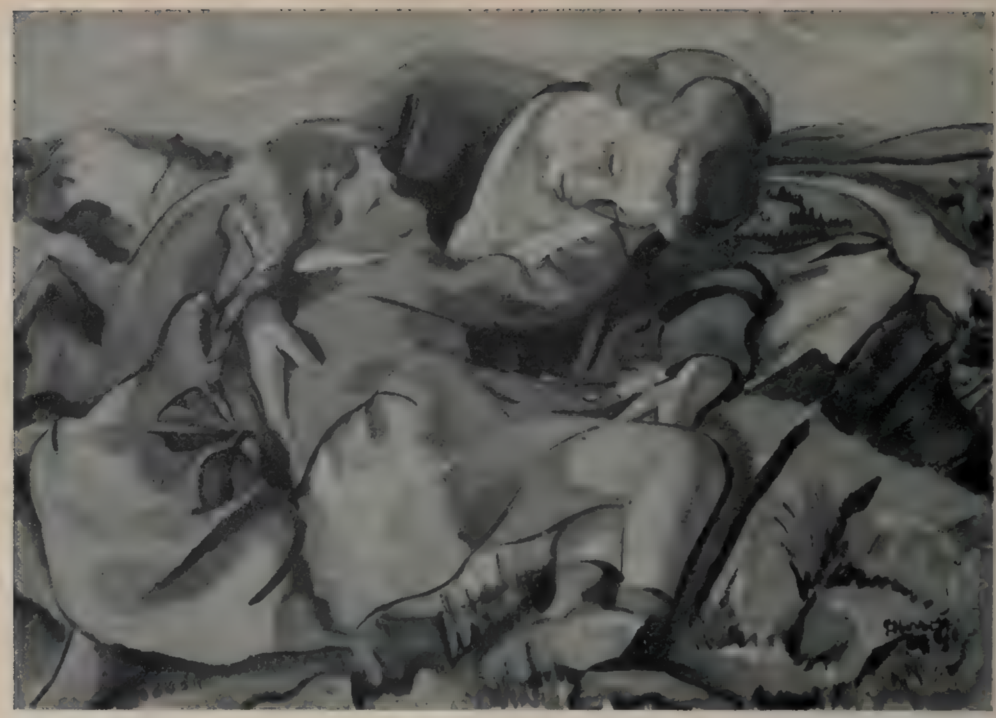
Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

Diese Sätze, die der Direktor der Düsseldorfer Kunstsammlungen, Prof. Dr. Koetschau, gelegentlich der Ausstellung des „Jungen Rheinlandes“ in Düsseldorf im Jahre 1919 niederschrieb, möchte ich in Erinnerung bringen, um zum Schluß auf einen eigenartigen Charakterzug der diesjährigen Düsseldorfer Kunstausstellung aufmerksam zu machen, nämlich, daß die auswärtigen Kunststädte, vor allem Berlin, nicht so vertreten sind, wie es ihrer Bedeutung entsprochen hätte. Es sieht fast so aus, als ob man dort kein besonders großes Gewicht auf diese Ausstellung gelegt hätte und deshalb in der Auswahl der Sendungen nicht besonders sorgfältig gewesen wäre. Die etwas allzu reservierte Art, mit der man in Düsseldorf den modernen Kunstrichtungen gegenüberstand, hat sicher zu dieser Erscheinung beigetragen, und wenn es auch nur der einzige Erfolg der Ausstellung bliebe, dieses Vorurteil gebrochen zu haben, so kann man das schon als einen Erfolg und eine gute Vorbedeutung für die Zukunft begrüßen. H. W. Hupp



Sommerausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1920

EDWIN SCHARFF ◘ MÄNNLICHE FIGUR



PAUL OBERHOFF MUTTER UND KIND



PAUL RÖSZLER ■ DOPPELBILDNIS

Sommerausstellung der Kunstlervereinigung Dresden 1920

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München. Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.G., München

